حمّادي صمّود

الوَجه والقَفا

في تلازم التُّراث والحداثة





د. حمّادي صمّود

من مواليد تونس، عام 1947.

الشهادات:

- شهادة التبريز في اللغة والآداب العربية، كلية الآداب، تونس، عام 1972 (برتبة أول).
- دكتوراه الدولة في اللغة والآداب العربية، كلية الآداب، تونس، عام 1980.

التدريس والبحث:

- أستاذ بكلية الآداب والفنون والإنسانيات، جامعة منوبة (متقاعد منذ أكتوبر، عام 2008).
- أستاذ الجامعات الفرنسية (1981 – 1984، 1995).
- رئيس وحدة البحث في تحليل الخطاب.

المنشورات بالعربية:

- **الوَجه والقَفا في تلازم التراث والحداثة**، ط 1، 1988؛ ط2، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2018.
- **في نظرية الأدب عند العرب**، 1995.
- **من تجليات الخطاب الأدبي: قضايا نظرية**، 1999.
- **من تجليات الخطاب الأدبي: قضايا تطبيقية**، 1999.
- **من تجليات الخطاب البلاغي**، 1999.
- **بلاغة الهزل وقضية الأجناس الأدبية عند الجاحظ**، 2002.
- **بلاغة الانتصار**، 2005.
- **التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوُّره إلى القرن العشرين**، (مشروع قراءة) دار الكتاب الجديد المتحدة، ط3، 2010.
- له عدة مقالات ودراسات منشورة في الموسوعات والدوريات العالمية المحكمة مثل:

Poétique.
Encyclopædia Universalis.
Encyclopédie universelle des littératures.
Ibla.

الوَجـه والقفـا

في تلازم التّراث والحداثة

الوَجه والقفا

في تلازم التّراث والحداثة

حمّـادي صمّـود

دار الكتاب الجديد المتحدة

الوَجه والقفا: في تلازم التّراث والحداثة

حمّـــادي صمّـــود

الطبعة الأولى
آذار/مارس 2018

موضوع الكتاب فكر بلاغي
تصميم الغلاف دار الكتاب الجديد المتحدة
الحجم 17 × 24 سم
التجليد برش مع ردّه

ردمك ISBN 978-9959-29-516-3
(دار الكتب الوطنية/بنغازي ـ ليبيا)

رقم الإيداع المحلي 2009/936

دار الكتاب الجديد المتحدة
الصنائع، شارع جوستينيان، سنتر أريسكو، الطابق الخامس،
هاتف 04 03 75 1 961 + **نقّال** 89 39 93 3 961 +
05 03 75 1 961 + **فاكس** 07 03 75 1 961 +
ص.ب. 14/6703 بيروت ـ لبنان
بريد إلكتروني szrekany@inco.com.lb
الموقع الإلكتروني www.oeabooks.com

توزيع حصري في العالم ما عدا ليبيا دار المدار الإسلامي
الصنائع، شارع جوستينيان، سنتر أريسكو، الطابق الخامس
هاتف 04 03 75 1 961 +/بريد إلكتروني szrekany@inco.com.lb

توزيع داخل ليبيا شركة دار أويا لاستيراد الكتب والمراجع العلمية
زاوية الدهماني، شارع أبي داود، بجانب سوق المهاري، طرابلس ـ ليبيا
هاتف وفاكس 013 07 34 21 218 + **نقّال** 463 45 21 91 218 +
بريد إلكتروني oeabooks@yahoo.com

تصدير

قد تعجب أيها القارىء الكريم من الجمع، في هذا الكتاب، بين نصوص قد لا تتبيّن الصلة بينها لأول وهلة لانتمائها إلى بيئات مختلفة، وأعصر متباعدة. أولها نصّ من التّراث من القرن الرابع هجرياً وآخرها نصٌّ من أحدث ما وصلت إليه البحوث الإنشائية (الشعرية) في بعض جامعات الولايات المتّحدة المرموقة.

وليس الاختلاف بينها إلاّ اختلافاً في الظاهر، فهي في ذهن كاتبها مؤتلفة متلازمة تلازم الوجه والقفا على حد عبارة جارية يؤكد بها علماء اللسان على الترابط القائم بين وجهَي العلامة: الدالّ والمدلول.

فالنصُّ الأول قراءة في التراث والنصُّ الثاني قراءة في فكر معاصر ومحاولة لفهم أطروحاته والتعريف بها بأكثر ما يمكن من الدقة والأمانة. والقارىء في الحالتين أنا. أنا المتجذّر في تراث بالانتماء والاختصاص أحمله في داخلي كالرسم والوشم سلطة قابعة في ركن من أركاني السحيقة تمارس سلطانها في السّرّ والعلانية، وأنا المدقوق في العصر الموثوق إلى ما يشقّه من تيارات وما يطفح به من نظريات، قدري أن أكون هنا وهناك كياناً مختلفَ الموارد، متشعّبَ المسالك، عجيب التركيب: أشقُّ الماضي بالحاضر، وأعيش الحاضر بذاكرة منحدرة من مناطق قصيّة.

هذا أول ما يريد الكتاب أن يقوله. فليس من سبيل إلى "تأصيل الكيان"، والتعمّقِ في فهم التراث، وتعيين ما يقوم فيه من ناصع المعالم ومشرق الأنحاء إلا الانغماس في العصر، والتوسّل بلغته، والاهتداء بمفاهيمه، على أن يكون ذلك معرفة عميقة لا تستسهل صعباً ولا تستعجل نفعاً، معرفة تجلو الخفايا وتُبرز الخصائصَ وتُحيط بالموارد والمصادر.

فأنت ترى أيها القارىء الكريم أنَّ رسالتي إليك ودافعي إلى نشر هذه النصوص ليس ما قد تجد فيها من فائدة؛ وإنما حرصي أن أنقل إليك بعضاً من عقيدتي، وأن أصلك بإيمان لديّ عميق لا يرى إلى العصر مدخلاً غير العصر، ولا يرى بين التراث والحداثة انسجاماً إلاّ بالتلازم والمعالجة المسؤولة الواعية الواعدة.

كما يريد هذا الكتاب أن يكون إليك محمل عقيدة ثانية أصبحت من كاتبه متمكنة أو كالمتمكنة. فلقد كانت تدعوه حاجة التدريس والبحث إلى التفكير في قضايا الأدب، وتدبّر خصائص نصوصه وكان مأخوذاً، كغيره من أبناء جيله ممّن تربّوا في ربوع كلّية الآداب التونسية، بالجديد رفداً للقديم ومعتمداً، فطاف، ما أمكن الطواف وما سمحت القدرة، بمختلف المدارس وحاول طوال عقدين أن يفهم في النقد متباين التيّارات مستعيناً بخبرة أساتذته البُناة وبصبره على وعر المسالك وجلمود النصوص. فبدأ كما يجب أن يبدأ بقراءة نصوص الشكلانيّين ورَاهَن على أن يفهم حملها المعرفي وهو يجهل كثيراً في الآداب والأجواء الفكرية التي ولّدتها. ثم دبّت إلى نفسه الحيرة فصوّب نحو المدرسة الاجتماعية النيرة التي ردّت لبنية النص اعتبارها وخلّصت دراسة الأدب من الدُّوغمائية الخانقة. ومن "غولدمان" إلى الإنشائية الفرنسية فقرأ "بارت" كلّه تقريباً، وقرأ "تودوروف" كلّه بالتأكيد، واستهوته مؤلفات "جينيت" لبيانها فأعاد قراءتها مرّاتٍ، وانغمس في متن النقد الحديث لا يزال يقرأه ولم يقطع من المتن إلاّ جزءاً يسيراً وليس يُقدّر أنه فهم أسراره وأصاب مقاتله. عن هذه الجولة حصلت للمؤلف عقيدة راسخة مؤدّاها أن العملية النقدية لا تختلف تعقُّداً عن النص المُبدَع، وأنها مهما بنت من أنساق لترد إليها النص، غير قادرة أن تحول بينه وبين ذات الناقد، وأن تلك الأنساق مهما بلغت من الصرامة في بيان "شكلانيّة" الأدب، غير قادرة على قطعه عن الظرف التاريخي الذي ولده، وعن المعنى الذي فيه وبه يولد.

حمّادي صمّود

تونس في 4 شباط / فيفري 1988

القسم الأول: قراءة في شكل تراثي:

المقامـــة

إلى الأستاذ الصَّديق حَسَن الصّادق الأسْود

المقامة المضيرية[1]
تحليل وخواطر

0-1 . في المقامة عامّة :

لا يصعبُ على الملمّ بقضايا الأدب العربيّ إلى القرن الرابع، العارف بأهمّ نصوصه أن يتبيّن أن بروز المقامة كان بدعةً أدبيةً[2] تكاد من فرط تميّزها عن أنماط الكتابة المعهودة تكون ناجمة عن غير أصل. وفي تقديرنا أن اللهج بها قديماً، والنّسج على منوالها بكل عصرٍ ومِصْرٍ؛ حتى استقرّت شكلاً من أشكال الكتابة "العابرة للتاريخ"، بل والاعتناء بدراستها من قبل العرب ومن قبل من يربطهم بالثقافة العربية سبب، أمور تؤكد على أن صاحبها سوّاها على غير مثال، ونسجها على غير منوال.

---

(1) تقع بين صفحتي 101 و115 من الطبعة الثانية الصادرة عن الدّار المتحدة للنشر، بيروت 1983. وهي من أطول مقامات الهمذاني وأشهرها، يشير إليها دارسو المقامة، ويستغلونها وجوهاً من الاستغلال ولقيت من بعضهم عناية خاصة (للأستاذ الصّديق توفيق بكار تحليل مخطوط لهذه المقامة) وتجشم بعضهم عناء ترجمتها إلى لغات أجنبية: انظر مثلاً:

René Dagorn: *La maqàma «al-Maḍīriyya» de Badīᶜ* az-ẓamàn al-Hamaḍànī, traduction et notes. **Ibla**. (1er sem. 1984)

(2) بين كلامنا ولقب "البديع" الذي جرى على صاحب المقامات صلة. وفي **رسالة بديع الزمان** ما يدل على أنّه شاعر بأن ما أتاه بديع خارج عن المألوف.

أشار إلى ذلك الأستاذ ر. بلاشير في مقاله: *Etude Sémantique sur le nom Maqàma*

ص61-67، 1953، **Machriq**، وقد نشرها ثانية في مجموعة: **Analecta**، دمشق 1975.

1-1. وكان من نتائج هذا التولّد "المفاجىء" حرص الدّارسين على التنقيب عن أصولها ومآتيها في المعروف من النّصوص المعاصرة لها أو السّابقة حتى أصبح حديث النّشأة باباً قارّاً في كل المؤلفات الدّائرة عليها[3]. وقد اعتمد أصحابها في ربط الأواصر وتحقيق الصّلات على جانبَي الشّكل والمضمون، وعلى ما كانت تعجّ به بيئة القرنين الثالث والرابع من أشكال أدبية، ونماذج بشرية، وطبقات اجتماعية، وطرق في العيش والكسب ملتوية لا تتورّع من التخفّي والتحيّل للإيقاع بالنّاس واتّخاذِ ذلك مذهباً، واعتماده دَيْدناً.

1-2. ولئن أبانت هذه الدّراسات، على اختلاف مواردها المنهجية[4]، عن كثير

(3) انظر على سبيل المثال لا الحصر إضافة إلى مقال بلاشير المذكور آنفاً:
- كارل بروكلمان: فصل **مقامة** بدائرة المعارف الإسلامية: III/ 170-173.
- بلاشير وماسنو:

Al-Hamadānī, choix de Maqāmāt (séances), Paris- Maisonneuve, 1957.

- شوقي ضيف: **المقامة**، طII، القاهرة 1964.
- أ. بيستون (Beeston):

The genesis of the maqàmàt genre, in **Journal of Arabic literature**, 2 (1971), pp.1-12.

- ج. ن. ماتّوك (Mattock):

The early history of the maqàma **J.A.L, XV/1984, pp.1-18.**

(4) اعتمدت بعض الدّراسات المنهج التاريخي، وتعدّ مساهمات الأستاذ بلاشير نموذج هذا النّوع بما توفر فيها من سعة الاطلاع وصرامة المنهج والاقتصاد في الحكم والتريث في الاستنتاج، وقد حاول الأستاذ بلاشير بتعقب فيلولوجي دقيق توسيع دائرة الأصول حتى جعلها تتجاوز النصّ إلى سياق النصّ ونمط العيش والرّوح السّائدة على العصر. وكان في مباحثه ينظر إلى جانبي الشكل والمضمون في المقامة فأحاط بعناصرها الثابتة وعناصرها المتحوّلة واستصفى عدداً مهماً في خصائصها الشكلية والمضمونية. إلا أن مساهماته كانت محكومة بأصول منهجه فكان عليه الجمع بين البحث عن أصولها والعامل في نشأتها بصفة مدققة وعمّا يميّزها عن تلك الأصول من خصائص، وقارىء دراسات الأستاذ بلاشير يشعر أنه لم يكن مقتنعاً كل الاقتناع بشجرة النّسب التي أقامها، لِلْبَوْن الواقع بين هذه النّصوص مجتمعة ونصّ المقامة كما استوى شكلاً أو غرضاً مكتملاً محدّد الملامح. ولقد أشار إلى أن ميزة المقامة شكلها إلاّ أنه لم يتجاوز في دراسته بعض المظاهر الخارجية كـ"إسناد القول" فيها على طريقة إسناده في الأحاديث ودوران الأحداث على نواة قارّة وبطل واحد متغير واعتماد السّجع وسيلة من وسائل الموازنة...
وقد خطت دراسة المقامات في العقد الأخير خطوةً هامّةً في اتجاهين: =

من مآتي المقامة، وبلغت في تحديد صلة الرّحم بينها وبين بعضها حدّاً قصيّاً[5] فإنها لم تستطع تأويل مُشكلِ النشأة، ولم تقطع في نسب النصّ برأي حاسم مقنع. لا ولم تُبِنْ عن الحاجات الثقافية والحضاريّة التي استدعتها في ذلك الوقت دون غيره[6].

= - اتجاه يأخذ بمنهج الأدب المقارن ويسعى إلى إبراز الصّلة بين الأجناس والأنواع والأشكال في آداب مختلفة ويحاول أن يرسم المسالك التي تسلكها النصوص في هجرتها: ورغم أهمية هذا النوع من الدراسة في وضع المقامة في مجال ما يشبهها من الأنماط والأشكال ممّا يساعد على تبيّن متحوّلها، فإنّه يُعْرِض عن دراسة خصائص النصّ في ذاته. (انظر على سبيل المثال: M. Tarchouna):

Les marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols, publication de l'Université de Tunis, 1982.

- واتجاه يأخذ بالمنهج النصّاني أساساً محاولاً توظيف بعض مفاهيمه لإعادة طرح مسألة النشأة طرحاً جديداً يختلف تماماً عن طرح المنهج التاريخي وإن كان يعيد صياغة كثير من نتائجه ومقرّراته. ومن أبرز تلك المفاهيم مفهومُ تداخلِ النّصوص أو التّناص، فالقائلون به يعتبرون الحدث الأدبي وحدث الكتابة بوجه عامّ ملتقى روافد خفية وهواتف تقول النصّ إذ يقولها وتلك الروافد وهذه الهواتف هي متكأ النصّ وأفقه وسنّته الثقافيّة. ومن مزايا هذا الفهم تخليص البحث من ضرورة تعيين الأصول والإشارة إليها بأشخاصها والاستعاضة عن ذلك بفكّ كثافة النصّ وحلّ تعقّده والإنصات إلى الأنغام المختلفة التي تتعالى من جنباته مؤكدة على أنه قُدّ من نسيج متشابك الألياف مختلف الألوان في سماته سمات الثقافة التي إليها ينتمي والسّنن الأدبية ألتي منها يستقي.

انظر: A. Kilito, *Les séances: récits et codes culturels chez Hamadhanî et Harîrî.* Ed. Sindbad, Paris, 1983.

(5) انظر: M. Messadi, *Essai sur le rythme dans la prose rimée*. Ed. Ben Abdellah, Tunis, 1981.

وهذه من أبرز الدراسات التي اهتمت بالبنية الصّوتية للنصّ وأخطرها شأناً وقد تفنّن الباحث في كشف الغطاء عن دقائق البنية الإيقاعية في المقامة لكنه لم يكن مهتماً ببيان العلاقة بين جنس أدبي وإيقاع الجملة فيه لذلك ننتهي من قراءة هذه الدّراسة المهمّة ولا نفوز بما يعقد الصلة بين المقامة وإيقاعها فنتأكد أنه محدّد من محدّداتها باستثناء مسألة الكم إذ يبدو أن المقامة هي أكثر أشكال الكتابة رُكوباً للسّجع.

(6) من الصّعب الاكتفاء في نظريات الأدب وميلاد الأجناس وتطوّرها بما قاله محمود طرشونة في مؤلفه عن المهمّشين: "استحوذ الهمذاني إذن على أنماط وأشكال معروفة ليضعها في خدمة غرض منتشر وهو التكدية "المستنيرة" أي تلك التي يمارسها مثقف أديب. فالكلام الذهب يدرّ على صاحبه ذهباً (...)".

الكتاب المذكور، ص 42.

1-3. فالبحث التاريخي المدقّق، والمعرفة العميقة الواسعة بروافد الأدب وفروعه كفيلان بتعيين المتشابه من النصوص، وانتزاع السّمات المشتركة القائمة في كل نصّ ما تعلّق منها بالمعاني والأغراض أو ما تعلّق بالأشكال والأساليب، لكن ليس في وسعهما رصد الحركات الخفية المعقدة التي تحكم تولّد شيء عن شيء تولّداً يبقى فيه من الأصل أثر، لكنه يختلف عنه اختلافاً عميقاً في كثير من الأحيان.

1-4. والبحث المعتدّ بكثافة النصّ، المعوّل على صيغة الجمع فيه، الذّاهب في تحليله وتأويله مذهباً يبني به أفقه الثقافي ويحدّد المدارات التي يدور حولها والأقاليم التي يرتادها، بالإنصات مليّاً إلى همس ما فيه من أصوات مختلفة في الظاهر مؤتلفة في العمق لأنها تمثّل ما رشح في الذاكرة الثقافية الجماعية من فعاليات تبني الذات وتُقيمُ السّننَ الأدبيةَ والثقافية، هذا البحث، على ما له من القدرة على تجاوز الطرح التاريخي ووضع قضايا الأدب وإشكالاته في إطار مشروع إعلامي-ثقافي أوسع من النظرة الأدبية القطاعية الضيّقة، يميّع المسائل الإنشائية، ولا يُجيب عن الأسئلة الملحّة التي تطرحها مسألةُ بروز الأشكال واضمحلالها أو تحوّلها، لتعلّقه في البحث، زيادة على مَا ذكرنا، بالثّابت المستقر المتأصل المشترك لا بالمتحوّل المتحرّك الخاصّ. لذلك لا فرق بينه وبين البحث التاريخي فكلاهما يقف بالتفسير على عتبة منطقة مسيّجة حالكة لا نتبيّن معالمها، ولا ندرك من كنهها شيئاً[7].

(7) أشار عبد الفتّاح كيليطو بحذقٍ للمنهج النصّاني متميّزٍ ومعرفةٍ بأهمَ قضايا النصّ الأدبي في النظرية والتطبيق عميقة في عبارة أنيقة إلى الترسّبات المختلفة التي كوّنت شكل المقامة الملتوي المعقّد وقَطَعَ في الحفر عن تلك المكوّنات شوطاً بعيداً فبيَّن ما في المقامة من فنّ الرّحلة وأدب الجغرافيين كما بيَّن صلتها بنصوص المُكدِّين والعَيّارين والنّوكى والحمقى والمُغفّلين وأدب المآرب والمآكل ونوازع النفس الشهوانية في المسكوت عنه من النصوص العربية كما لم يغفل صلتها بالمقامات والمواعظ ومختلف الكرامات، كما تعمّق في دراسة ثلاثية المكدّي/ الشاعر/ المجنون، لكون المقامة عنده شكلاً جامعاً لأغراض وبطلها متعدّد الوجوه مختلف الشخصيّة.

إن كل هذه الإشارات في غاية الأهمية ولا شكّ أنها تؤصّلُ معرفتنا بالمقامة وتدفع بها أشواطاً نحو الهدف الذي نروم بلوغه، لكنها لا تجيب عن هذا السؤال: كيف يمكن لمختلف هذه الرّوافد والنّصوص أن تولّد نصّاً منها ولكنه يختلف عنها؟

وما السّبيل إلى معرفة المواقع المتأهِّبة في تلك الأصول لتكون رحماً صالحاً لنشء جديد؟

2-1. والسبب في عدم تمكّن هذه المباحث من سدّ الهوّة القائمة بين المقامة وكل النّصوص التي لها بها صلة لا شك فيها يرتدّ، في رأينا، إلى نقص في أدوات المعالجة ووسائل السّبر، يتمثّل في ضعف الزّاد النظري أو غيابه في قضية نشأة الأجناس الأدبية وتطوّرها وخروج بعضها من وعن بعض. لذلك تبقى عاجزةً عن كشف الآليّاتِ التي يتولّدُ بموجبها عن تلك النّصوص ـ التي يظنّ أنها أصل المقامة ـ جنسٌ أدبيٌّ متميّز، أو شكل للكتابة واضح السّمات، محدّد القسمات، يكون له ذلك الرّواج الذي نعرف[8].

وليس في إمكان البحث، الآن، سدّ النّقص، وتجاوز القصور، لنُدرةِ الدّراسات المعتنية بهذا الجانب وقلّة احتفاء القدماء، من بلاغيّين ونُقّاد، بتصنيف نصوص الأدب تصنيفاً يظهر ما بينها من وشائج، تمليها خصائصها. ولقد زهدّتهم في الأمر أسباب في مقدّمتها مفهوم الأدب ذاته، وإغراقهم في التمسّك بثنائية المنظوم/المنثور حتى لم يَرَوْا سواها إطاراً صالحاً للتصنيف[9]، إلاّ في النّادر من

(8) كيف نصنّف المقامة؟ هل نعدّها جنساً أدبياً أم شكلاً محيطاً تُمارَسُ في فضائه أجناس؟ هل هي نثر أم شعر أم نمط ثالث يمزج بينهما باستمرار إلى درجة الاستقلال عنهما؟
هذه أسئلة تبقى قائمةً رغم كثرة الدّراسات فيها وعمق بعضها وطرافته. والقارىء يأسف للطريقة السّريعة التي حسم بها عبد الفتاح كيليطو المسألة في الصفحات الأولى من كتابه إذ يقول: "فخير للباحث حتى لا يتيه في التقسيمات والتفريعات (. . .) أن يعتبرها شكلاً. إن القصيدة، في نهاية المطاف، شكل لا جنس وكونها شكلاً لم يمنعها من احتواء أجناس متعدّدة".
(الكتاب المذكور، ص12).
فهو، في نظرنا، مهيّأ، بحكم اختياراته النظرية والمنهجية، أكثر من غيره ربّما لبحث المسألة بحثاً جدّياً متعمقاً.

(9) سيطرت القسمة إلى منظوم ومنثور، بما توحي به من تعلّق بشكل الكلام وبِنْيَته الخارجية على جهود العلماء، فكان كلِ نصّ لا يحترم في إخراج الكلام الانتظامَ في سلك الوزن والقافية أساساً نثراً فجاء مدلولُ الكلمة جامعاً لأشتات من النصوص وأنواع من المخاطبات لا رابطَ بينها أحياناً إلاّ ورودها على هذا النّمط الذي سمّوه نثراً وإن اختلفت في مواضيعها ومقاصدها وكيفية تصريف العبارة وإجراء الأسلوب.
ولِمَا أعان على صرف نظرهم إلى هذه القسمة دون سواها وعدم التعمّق في إبراز خصائص مختلف النّصوص الدّاخلة تحت كل باب من البابيْن جعلُهم النّثر في خدمة الشعر واعتمادهم عليه لبيان محدّداته وخصائصه. وبما أنهم أقاموا الفارقَ على بنية إيقاعية خارجية أصبح كل نصّ لا يحقّقُ شرطَي الوزن والقافية نصّاً نثرياً، فلا فرق بين النثر والشعر بهذا التصوّر إلاّ أن تُضيف إلى القول الوزنَ والقافية. وأكبر دليل على ما نقول البلاغة العربية =

الإشارات[10] فغابت عن نظرهم مراتب في التصنيف مهمة نذكر منها مرتبتي الجنس والنّوع[11].

2-2. ولا يمكن أن يقوم تصنيف إلاّ بعد دراسة النصوص، وتحليل خصائص الخطاب الأدبي فيها، ومعرفة تصاريف العبارة، وكيفيّات القول، وملامح الشكل. كل ذلك في علاقة وطيدة بالمواضيع والأغراض والوظائف والغايات.

= وهي نظريّة النصّ والعبارة (Elocutio) من النشاط النقدي. فإنها كانت تؤلف أساليب الكلام وتحدّد قوانين العبارة البليغة خارج القسمة الثنائية. وما من أمهاتها أبرز في العنوان حديث "الصنّاعتين" لا نجد فيه إلاّ حديثاً جامعاً لأشتات الصّور والمجازات الجارية في القول البليغ وما يخصّ منها نمطاً دون نمط قليل من كثير.
على هذا النّحو كان ما يدخل تحت النثر كثيراً مختلفاً صعبَ التصنيف. لاسيّما إن أخذنا في الاعتبار، بالإضافة إلى تنوّع المواضيع والأساليب، قضيّة "السجلاّت اللغوية".

(10) لا نعني بالكلام السابق أنهم سكتوا عن كل تقسيم وأهملوا كل تصنيف فلقد ذكروا الخطب والمواعظ والمراسلات وغيرها وتفنّنوا أحياناً في تفريعها وذكر ما يليق بكل ضرب من المقامات وما يقتضيه من الأساليب إلاّ أن حديثهم ذلك بقي مشدوداً إلى نجاعة النصّ وإحلال الكلام في ما يليق به من المقامات ولم نشعر أنه دراسة في الخصائص ذاتها لتحديد متباين النصوص ومتشابهها حتى يستقيم التصنيف على أساس من النصوص ذاتها.

(11) نقول هذا الكلام بكثير من الاحتراز حتى تقوم دراسات جادّة في الموضوع تبيّن خطأه أو صوابه.
ونحن على بيّنة من آراء الباحثين الأجلاّء الذين يرون عكس ما نرى. فهم اعتماداً على كتب نقد الشعر مثلاً يرون للعرب كلفاً بالأجناس والفنون والصّنوف ويوردون حديثهم على الفخر والهجاء والرثاء والوصف وما إليها من الأغراض دليلاً على ذلك الكلف.
انظر مثلاً:

A.Kilito, *Le genre «séance»: une introduction*, in **Studia Islamica**, XL III, 1976, p.25-51.

وقد عاد المؤلف فأشار إلى بعض قضايا الأجناس الأدبية في مقاله:

Contribution à l'étude de l'écriture «littéraire» classique; l'exemple de Harîrî, in **Arabica**, XXV, 1978.

ونحن متفقون مع صاحب هذه الدّراسات على أنّ النّصوص العربية القديمة المتعلقة بقضايا الأدب لاسيّما الدّائرة منها على علم الشّعر وعمله كثيرة الإشارة إلى الأغراض والمعاني والفنون، لكنّنا لا نجد فيها إطاراً نظرياً للتصنيف أو دراسة تطبيقية لمختلف الخصائص الماثلة في النصوص يكون القصد منها تعيين العناصر المفيدة في ضبط حدود الأجناس أو ما يسمى بالعناصر الطاغية المهيمنة التي لا يمكن العدول عنها إلاّ بالخروج عن الجنس أو النّوع. وعلى كل فالمسألة تحتاج إلى عمل جدّي يتأسس مرحلةً بمرحلة.

2-3. وعلى كثرةِ ما أُلِّفَ في المقامة من دراسات، ورغم الانتباه المبكّر إلى أهمّية شكلها في كوْنها، نكاد لا نقف من خصائصها إلاّ على ما لا يتجاوز أغراضها وعلى ما لا يدرس من شكلها إلاّ الظاهر الغالب، لذلك نرى أن أَقْومَ السّبل إلى معرفة هذا النّوع من الكتابة وأنجعها في بيان مميزاته، دراسة ما يسمّيه بعض منظّري الأدب بـ "خصائص الجملة الأدبّية" فيه[12]، وسنشير إلى بعض ما استوقفنا من تلك الخصائص عسانا بذلك نساهم في لفت النظر إلى أهمية هذا الجانب في الكشف عن خصائص المقامة الأدبية وفي الدّعوة إلى عدم الوقوف في دراسة شكلها عند حدود المقرّرات البلاغية ومظاهره الخارجيّة.

3-0. إن ما سنقوله من قبيل المحاولة، وقد شجّعنا على الجهر به قيامنا على تدريس المقامة في فترات متباعدة لمستويات مختلفة وجمهور متباين. لذلك لا غاية لنا منه إلاّ طرح مسألة المقامة من جديد لفهم قوانين كتابتها وتجلية خاصّ خاصّها.

3-1 . فكيف نحدّد معالم المقامة؟ وما هي المكوّنات المميّزة لها المُفضية إليها؟

يلاحظ دارس مقامات الهمذاني أنها تدور على مبدأين رئيسيّين متدافعين في الظاهر، وهما مبدأ التّواتر أو العودة[13] ويمثّل في المقامة الوجه القارّ الثابت، ومبدأ الحركة والتحوّل[14] ويمثّل مختلف التنويعات على ذلك الوجه الثابت وهي متغيّرة من نصّ إلى نصّ.

3-1-أ- التّواتر والعودة:

وهي العناصر الثابتة والّتي تُمثّل جملةَ البنى الملزمة[15] التي لا غنى لكاتب النصّ عنها لِيُعْطى نصُّهُ عند التقبّل حُكْمَ المقامة.

---

(12) نستعير هذا المفهوم من "مايكل ريفاتير" كما ورد في تحليله لما سمّاه "نماذج الجملة الأدبية" Modèles de la phrase littéraire أنظر كتابه: **إنتاج النصّ** *La production du texte* منشورات دار سوي (Seuil)، 1979، ص45-60.
وليس المقصود بخصائص الجملة الأدبية خصائصها التركيبية أو البلاغية أو المعنوية وإنما يقصد بها القوانين الكلية التي متى تحكمت في إنتاج نصّ من النّصوص ولّدت أدبيّته.

(13) هو المعروف في الفرنسية بـ: (Principe de récurrence).

(14) Principe de mobilité

(15) Structures Contraignantes

والنموذج الأوفى للبُنى الملزمة كما يتجلى في بعض المقامات هو:

- العنوان.
- المزاوجة بين الشعر والنّثر.
- التزام السّجع بأنواعه والميل إلى الترصيع.
- التأنّق في العبارة والتشدّد في اختيارها.
- رواية في مجلس.
- حديث مُسند.
- شخصية أساسية هي محور الحديث والمتصرّفة في الأحداث.
- واقعة تكون في الغالب تكدية وكيداً تنتهي في الأكثر بوقوف الرّاوية على حقيقة الشخصية المحورية ونفاذه إلى الباطن من الظّاهر.
- تردّد شكوى الدّهر وكثرة المواعظ.

- فنصّ المقامة وما يتخلّله من أحداث هو انتشار للعنوان وامتداد له، فهذا بمثابة النّواة التي عنها تتفتّق مكوّنات النصّ وتبقى مربوطةً إليها مهما شطّت. والغالب على عناوين المقامات النسبة إلى المكان ثم النسبة إلى موضوع أو إلى علم من الأعلام أو حال من الأحوال، وسنشير عند حديثنا عن التحول إلى أهمية هذه العناوين وأهمية النسبة إلى المكان فيها على وجه الخصوص.

- والمقامة تجمع بين النثر والشعر جمعاً يكاد يطّرد، وليس لورود الشعر فيها نظام محدّد كما أنّه لا يجري على وتيرة واحدة من جهة الوظيفة إلى درجة أنّنا لا نعرف في بعضها نصيب النثر من نصيب الشعر من كثرة المداخلة بينهما والانتقال من أحد النمطين إلى الآخر في صلب الأحداث داخل نسيج النصّ[16].

والقول بأن المقامة تزاوجُ بين النّثر والشعر قول مبنيٌّ على بعض التسامح في الحكم لأن النّثر الذي قُدّت منه المقامةُ مستوى منه صيغ بقوانين الشعر في جانبه

(16) الأمثلة كثيرة. انظر مثلاً: **المقامة الأزاذية، المقامة الوعظية**...

الأعظم حتى إنك تقف إزاء جمل وفقرات لا ينقصها إلاّ الوزن لتكون شعراً أو جنساً من الشعر، فالمقامة مسرودة من شعر و"قول شعري" حسب مصطلح الفلاسفة إذ كانوا يسمّون الكلام المغيّر القائم على الأسجاع والصّور وصنوف التغييرات قولاً شعرّياً إن لم يلتئمه وزن.

والاهتمام بهذا النحو في الصيّاغة مفيد قد تكون له، وراء مسألة الصنْعة والتصنّع والاحتفاء بالأساليب، دلالاتٌ أهمُّ وأخطر وعلاقات بالبنية الثقافية للمجتمع العَربي الإسلامي وطقوس الكتابة لم ندركها إلى الآن. فمن المفيد مثلاً النّظر إلى هذه المسألة من زاوية التَّدَافُعِ الحاصل بين الشعر والنثر كما تجلى في المفاخرات التي كانت تتصدّر بعض أمهات النقد العربي، فقد كان الشعر عنوان ثقافة تقوم على المشافهة وتستند في بقائها إلى الذاكرة وإلى ما يرسّخ النصّ في الذاكرة بينما يشير النثر إلى المكتوب إلى ما سمّي "بلاغة القلم". وهذه البلاغة تقتضي مراسم تختلف اختلافاً جوهرياً عن بلاغة الشعر، لأنها حامل ثقافة تقوم على العقل وعلوم تناقلتها الحضارات الدّهورَ تِلْوَ الدّهورِ ولم ينقص منها شيء بل زادت بالأخذ منها، على حد عبارة الجاحظ، بينما لو حوّل الشعر لتهافت لذهاب معجزته وهي الوزن[17] لهذا كانت العلاقة بين النمطين علاقة توتُّر وحيطة واحتراز، ومن حين إلى حين يطفو التنافس إلى السّطح فيتحوّل إلى دفاع عن الشعر وحطّ من قيمة النثر[18].

فإلى أي حدّ لا تكون المقامة، متى طرحنا المسألة هذا الطرح، طريقة ردّ الشعر إلى النثر وقلب الناثر شاعراً بانغماسها كلية في ما سمّي النثر الفني أو النثر المسجّع؟[19].

(17) من المواطن اللافتة في هذا الصّدد مقدّمة **كتاب الحيوان** للجاحظ. وعقيدتنا أنها لم تنل حظها من الدّرس ولم يقع ربطها بالتحوّلات الأساسية التي تعكسها تلك المقدمة أو تبشر بها وفي طليعتها، على ما يبدو لنا، خلخلة بنية المنطوق بالمكتوب.

(18) انظر على سبيل المثال من المتأخّرين: ابن رشيق القيرواني في مقدمة **العمدة**.

(19) نجد إشارة إلى بعض هذه الآراء في فصل الأدب **(Littérature arabe)** بدائرة المعارف العالمية **(Encyclopaedia Universalis)** الطبعة الجديدة، وهو فصل جماعي شارك في كتابته مؤلّفُ هذه السّطور.

فهل يعني هذا أنه لم يعد فيها محسّناً لفظيّاً وأسلوباً من أساليب البديع وإنّما أصبح أمارةً شكليةً وعلامةً على جنسٍ في الكتابة؟

السّؤال مشروع وإن كانت الإجابة عنه صعبة. فليس بحوزتنا دراسات تبيّن العلاقة بين أدبية أسلوب وكمّه وَلسنا نعرف ما هي الحدود المسموح بها في التوسّل بأسلوب بحيث إن تجاوزناها تشبّع النصّ وفقد الوجه قدرته على إحداث ما علّق به من تأثير.

الأكيد أنّ المقامة تستعمل هذا المحسّن إلى حدّ التشبع وربّما أصبح القارىء لا يعيره لكثرته اهتماماً ولا يستوقف انتباهه لأنه يترقب وروده ويستغرب غيابه وربّما جلب غيابُه انتباهَه أكثر من حضوره.

ولذلك لا بدّ من مواجهة المسألة مواجهة لا تكتفي بالمقرّرات البلاغية المطلقة المفصولة عن النّصوص وإنّما بدراسة القضايا في نصوصها حتى نفهم الوجه الوظيفي الحقيقي أو الغالب الذي من أجله وقع التوسّل بذلك الأسلوب. فقد تكون وظيفة السّجع في المقامة أدبية ولكنّها قد تكون شيئاً آخر لا علاقة له بالأدب كأن يكون محدّداً للنّوع أو أمارة من الأمارات الرّاتبة على الجنس والشكل.

وليست مقتضيات القافية، وهي تُقلّص بصفة ملحوظة من الرّصيد وتجبر الكاتب على استحضار ألفاظ قد تكون غير مألوفة أو حتى مهجورة ولكنها مواتية تفي بالغرض، هي السّبب الوحيد الذي جعل لغة المقامات تنفرد وتتميز عن أغلب نصوص القرن الرّابع. فلقد أشار صاحبها مراراً إلى أنّها، بالنسبة إليه، صورة من صور التفوّق في البلاغة والفصاحة وشكل من أشكال الظهور على زَيْف القيم وانقلابها وفخر بحذق جانب من اللغة اندثر أو كاد وإحياؤه واستحضاره.

ولذلك نحترز غاية الاحتراز من اعتبارها حديثاً في مجلس يلقي به صاحبه إلقاء. فكل القرائن النصيّة تدل على أنّها عمل راقٍ لا سبيل إلى تحقيقه بالصورة التي هو عليها إلاّ بالتعهّد والتّحكيك ومعاودة الصّياغة حتى تستوي نسيجاً متيناً كأنما أفرغه صاحبه إفراغاً واحداً متلاحمَ الأجزاء متينَ السّبك.

وإسناد الحديث في المطالع إلى ضمير الجماعة لا يقتضي بالضرورة وجود تلك الجماعة بالفعل وأن ذلك الحديث كان يُقرأ عليها في حلقة. فنظريات الأدب،

منذ القديم تدرك البَوْن الفاصل بين النصّ ومرجعه وتعرف الكيفيات التي تدل بمقتضاها النصوص الأدبية وبمقتضاها تنفصل عن الواقع الذي يظن أنها تعكسه وتتحدّث عنه. والمتعاملون مع الأدب يحتاطون غاية الاحتياط في تخريج علاقة النصّ بالحقيقة لأن كثيراً من مظاهر الواقعيّة ليست في النصّ إلاّ أغراضاً أدبية وطرقاً في الكتابة ومؤشرات نمط أو شكل. أضف إلى ذلك ما تبيّن في الدّراسات اليوم من شأن الضمائر في الخطاب ومقدرتها على فتحه على مطلق المتكلّمين أو المخاطبين أو الغائبين ومن ثم إكسابه طاقة على التلبّس بمختلف الحالات والنزول بكل السيّاقات واستدراج كل من جرى الضمير على لسانه لأنه يصبح طرفاً في النصّ ووظيفة من جملة وظائفه.

فليس، بعد هذا، غريباً أن يكون الحديث إلى الجماعة وهماً كوهم الرّاوية ووهم الشخصيّة المحورّية التي تفعل في الأحداث وتنفعل بها.

فأبو الفتح الإسكندريّ مسيّج بالنصّ لا يخرج عنه ولا وجود له في سواه. إنه صورة من صور الأبطال في الخرافات والأساطير والحكايات يذهب في روعها وفي روع قارئها أنها تفعل بمشيئتها بينما ينبع الفعل عندها من إرادة خالقها ومشيئته كما تحصل تصوّراتها من تصوّراته وتخييلها من تخييله.

فليس الإسكندريُّ إلاّ نموذجاً، بكلّ ما في المصطلح من أبعاد، يَتّكىء عليه صاحب المقامات لطرح قضايا من سياقه التاريخي والاجتماعي وبيان ما جدّ في بيئة القرن الرابع من تحوّل في القيم والمفاهيم طِبْقَ رؤيته الخاصّة لتلك المسائل والموقع الذي يتحرّك منه لعرضها. لهذا السّبب جاءت الأغراض شتّى وإن غلب بعضها على بعض كما تزاحمت المواضيع وعلت في النصّ أصوات مختلفة المشارب تمثل مجتمعة ما تراكم في الذاكرة الأدبية والثقافية من أصداء الماضي وما تَرَسَّبَ في قرار فعل الكتابة من سنن وإن دارت جُلُّ المقامات على وقائع مختلفة متفقة تكون غالباً تكديةً و"كيداً في الصّيد" ونظاماً في الإيقاع ردّاً للاعتبار وتقويماً لما اختل من الموازين وانفرط من معقود القيم وثابت المعايير، فالتكدية وسيلة من جملة وسائل وقطعة من الآليات المستنفرة لإبراز التناقضات وكشف تدهور القيم وانقلابها بالانخراط في صلب التناقض والجري على نفس المفارقات بالتخفي والظهور على غير الحقيقة واصطناع الفقر والعلم والجنون هزءاً بالدّنيا ومسايرة لدوران الأشياء إلى حدّ الدّوار وفقدان الوعي.

3-1-ب- الحركة والتحوّل:

فالمقامة، على ما فيها من ثابت العناصر ومستقّر الملامح، مسكونة بالحركة، منذورة للتحوّل والتبدّل والدّوران، تؤسّس بالمؤتلِف المختلفَ، وتصرّف متشابهَ القسمات ألواناً من التّصريف تولّد من المفرد جمعاً ومن الأصل الواحد أنواعاً.

فمقامات الهمذانيّ مختلفة بيّنَ الاختلاف رغم ما يجمع بينها من وجوه الشبه والاتّفاق، فإنك متى أمعنت النّظر وجدت أنّ ما اعتبرته عود الشيءِ على بدئه، وردَّ الكلام إلى أشباهه إنّما هو خُدعةٌ دبّتْ إليك من طريقتك في قراءة هذا النّوع من الأدب وتقبّله.

فجريان الكلام على وتيرة واحدة وفي أشكال تكاد لاتفاقها تتّحد يصادرُ القراءةَ لأنه يضعها بدءاً في أفق ليس فيه مفاجآت، فيرتاح القارىء إلى النص، وتدبُّ إلى نفسه الطمأنينة حتى يذهب باله ويعوّل في التقاط خصائصه ومعانيه على اختزال المسافة، واقتصاد الجهد، والتعويل في تحصيل معنًى ما لم يقرأ على ما قرأ، فتغيب الدّقائق، وتنطمس الفروق، لا بسبب من النصّ ولكن بسبب تقبّله ومراسم قراءته. ولعلّ في هذا خاصية من خصائص الجنس أو النّوع إذ يضعك النص بمجرد قراءته أو الاستماع إليه في مجال مقنّن معروف، وأفق مرسوم تقوم بموجبه بين الكاتب والقارىء أو بين النص والمتعامل معه علاقة يتحكّم فيها السّابق في اللاحق والقانون في إمكانية إجْرائه.

ولَمِنْ أبرز مظاهر التحوّل وأقربها عدم التزام بعض المقامات بما سمّيناه اصطلاحاً "البُنى المُلزِمة" التي أقمناها على الشكل الأوفى. والخروج عن المخطط الذي رسمناه عند حديثنا عن ظاهرة الثبات والاستقرار قد يكون عميقاً يتناول أكثر من جانب، مما يطرح بإلحاح قضيّة المحدّدات أو العناصر المهمة في تحديد النوع، والإيفاء بشروط العقد المضمر الذي يربط الكاتب بالقارىء.

فمن المقامات ما لا ترد فيه الرواية على النسق المعروف في النموذج الأوفى، وهو عادةً يقوم على راوية أوّل يعيش الأحداث، ويحدّث بها جماعة مفترضة ووهمية، لا جدال، يشير إليها ضمير الجمع، وراويةٌ ثانٍ ينقل الحديث إلى قرّاء ومستمعين لا نعرف عنهم شيئاً لكن لعبة ضمير المتكلم تطابق بينهم وبين الجماعة الأولى لانخراط السّامع أو القارىء في مطلق من يشملهم الضمير. وتلك

الأحداث يقوم بها بطل، ويرصدها بالتسجيل ذلك الراوية كي يتحول الفِعْلُ كتابة والحدث تاريخاً وقصّاً. والعلاقة الأساسية الرابطة بينهما، عدا ما ذكرنا، هي علاقةُ تقابلٍ طرفاها التخفّي من لَدُن البطل والإمعان فيه والتفنّن في أساليبه، والمكاشفة والوصول إلى ما وراء الظاهر من لدن الراوية.

ففي **المقامة المَوْصِليّة**[20]، مثلاً، ينخرط الراوية في الحدث ويعيشه في صحبة البطل ومرافقته، فيقترب الحديث من الفعل وينحو القص نحو المعايشة، مما يؤثر في بنية النص تأثيراً بيّناً من أبرز ملامحه التوسّع في الوصف وانتهاج الأساليب التي تردّ الحدث إلى سياقه الحيّ وظهور الوظيفة الانفعالية التي تشي بموقف الراوية من الأحداث[21].

وفي **المقامة المَضِيرِيّة**[22] تصبح الشبكة طريفة لأن الراوية الأول لا دور له إلا وصل الحديث بين الجماعة والبطل الذي يتحوّل بدوره إلى راوية لأحداث عاشها قسراً وقهراً بعد أن افتكّ منهما شخص ثالث زمام الخطاب وراح يصرّفه بما يخدم غرضه.

أما في **البغدادية**[23] فيبلغ العدول حدّاً أبعد يتمثّل في اتحاد الراوية بالبطل، بأن يحلّ عيسى بن هشام محلّ الإسكندريّ في تصريف الأحداث وسياستها. فتتحول علاقة المغايرة القائمة بينهما، في أغلب النصوص، إلى علاقة مطابقة يصبح بموجبها النص استعارةً كبرى تحتفظ بنسق الفعل ونظامه وتبدّل الفاعل. ومثل هذه المواطن مهمّة في الكشف عن نواميس كتابة المقامة وربما في الكشف عن مكوّناتها المفيدة، وخصائصها البارزة المهيمنة، لأنها تدلنا على الوجوه التي يجب أن تبقى قائمة لتُمْكِنَ الاستعارة والمطابقة بين راوي الفعل وفاعل الفعل كما أنّها

---

(20) ص95-100.

(21) من المفيد أن يقع الاعتناء بمختلف مظاهر العدول عمّا سميناه "النمط الأوفى" ودراسة تأثيرها في مختلف جوانب النص. فالأكيد مثلاً أن الخروج عن نسق بناء الرواية يؤثر في المقامة ولا بد من دراسة ذلك التأثير بالمقارنة بين النصوص الواردة على السمت والنصوص المعدولة عسى ذلك يعيننا على اكتشاف خصائص الجملة الأدبية في المقامة.

(22) ستكون لنا إليها عودة.

(23) ص55-59.

تكشف عن مكانة "الشخصيات" في هذا النوع من الكتابة، ورِقّة الحدود الفاصلة بينها. والمطابقة بين مُصرّفِ الأحداث وراويتها مدخل طريف إلى المقارنة بين هذه النصوص التي يمكن أن ينقل فيها الأشياء كما أراد لأنه فاعل منفعل على الخطاب مسيطر، يجريه ولا رقيب إلا الحدود التي يرسمها منطق الأحداث ومنطق النوع الذي ينخرط النص فيه، والنصوص التي يكون فيها راوية منفصلاً عن أصل الفعل، لا يصنع شيئاً ولا يؤثّرُ في شيء ولكنه يروي ويحدّث وهو في حلّ ممّا جرى لتعلّقه بغيره ممن يقاسمه فضاءَ النص ومساره القصصيّ. ولم يقتصر تغييب البطل، والقيام مقامه على هذه الأمثلة[24] كما لا يقتصر العدول على هذا الجانب، فإنك تجد من المقامات ما تأتي على آخر حدث من أحداثها ولكنّك تبقى على جهلك بالمختفي وحيرتك من أمر هذا المقنّع المحتجب لأن المكاشفة لم تتم، وهو خروج عن أهمّ علاقة تربط الراوية بالبطل. ويمكن أن نعبّر عنها بقولنا إنها السعي إلى جعل الباطن ظاهراً، والخفيّ جليّاً، والمحتجب بيّناً. ذلك أن وظيفة عيسى بن هشام، فيما يبدو لنا، وظيفة البيان والتبيّن، وردّ الوجوه المختلفة والمظاهر المشكلة إلى أصل واحد لا إشكال فيه ولا لفّ ولا دوران. إن موقفه من الإسكندريّ ووظيفته في النصّ يشبهان تماماً موقف اللغة من الأشياء ووظيفتها بين الناس، فاللغة تسمّي الأشياء وتثبتها وتحدّها لتتبيّنها وتعرفها فتسيطر عليها. كذلك ابن هشام يتفرّسُ في المتخفي حتى يثبته فيسميه ويتبين أمره مما يدفع الإسكندريّ دائماً إلى التعلل وكأنه يعتذر عما صدر منه مشيراً من طرف خفيّ إلى أنه مدرك أنه خارج، ولكنّ الخروج عن الخروج مجاهدةٌ، ومذهبٌ في التقويم وعلاج الداء بالداء.

إلا أن البيان كما يمارسه عيسى بن هشام على الإسكندريّ لا يجري إلى الفضح والتشهير أو التوريط بَلْهَ الردعَ أو العقاب. فالراوية لا يمثل السُنّة أو العُرْف وليس سلطة مسؤولة عن صيانة القيم والمعايير بما يضمن النظام ويُقيم الحدود ويشدّ التوازن؛ إنّه، في الغالب، يسعى من وراء اكتشافه حقيقة الأمر إلى اللذة بالتعجب والاستغراب من قدرة البطل على اصطناع الأحوال، والظهور بكل الألوان. ولقد عبّر عن ذلك الإعجاب مراراً فهو، عنده، "شحّاذ له في الصنعة نفاذ بل هو

(24) انظر مثلاً: **المقامة الغَيْلانية**، ص35-40.

فيها أستاذ"[25]، وهو "رجل ذو كيد في الصيد"[26] يجمع الفصاحة والوقاحة والملاحة والاستماحة مبرّز في "ربطه الناس بحيلته وأخذه المال بوسيلته"[27]، كل هذا عدا الفتنة التي تأخذه والسحر الذي يذهب بباله من فصاحته، وسعة أدبه، وكمال بيانه.

وقد يؤدّي به الإعجاب واستملاح كلامه إلى مواطأته، والوقوف بينه وبين الناس حتى لا يعرف أمره، ويفتضح سرّه[28] بل إنه، من شدة الإعجاب وبعد التعجّب، يشاركه الحدث، ويشاطره الحكاية إن لم يستأثر بها لنفسه كما سبق أن ذكرنا تشبّهاً بالأبطال ونسجاً على منوالهم[29]. فيكون النصُّ فعلَ فيه فعل الشعر إذ حرّكه لينخرط في نسيج الأحداث ويخرج عن وضع المخبر النّاقل.

على هذا النّحو يمكن تأويل المكاشفة أو ثنائية التستّر/هتك السّتر بأنها لا تعدو أن تكون غرضاً أدبياً في المقامة، ومولّداً من مولّدات الشعرّية فيها، تفعل في القارىء من خلال فعلها في الراوية وتبعث فيه من المشاعر بقدر ما بعثت فيه، وإذا صح هذا التأويل فلا مناص من مراجعة اعتبارها، في كثير من الدراسات، انفراج العقدة ونهاية المسار القصصي، خاصة أن جانباً كبيراً من هذه النهايات أتى بسيطاً ساذجاً مفتعلا[30]، لا يجوز مقارنته بما يجري في الأشكال القصصية المتطورة.

وكما تخرج بعضُ المقامات عن نظام الرواية ونسق توزيع الأدوار والمواقع مما يتسبّب في خلخلة البناء بأكمله في مستوى بعض الوظائف الرئيسية، كوظيفة

---

(25) **المقامة الفزارية**، ص66.
(26) **المقامة الأذربيجانية**، ص42.
(27) **المقامة الأصفهانية**، ص52.
(28) **المقامة القزوينية**، ص88.
(29) يلفت الانتباه أن مشاركة الرّاوي البطل القيام بالأحداث تمت، أحياناً، في أشد المقامات جرأة على المستقر من العادات، والراسخ من المعتقدات، كانتهاك حرمة الميت، والعبث بلوعة أهله عليه، أو كالاستهتار بالصلاة والكيد للمصلّين في الجامع وقت أدائهم لها. (المقامتان: **الأصفهانية والموصلية** ص95-100). فما يعني هذا الخرق لسياج المحرمات؟ وما يعني خاصة انخراط الراوي في الأحداث في مثل هذه المواطن.
(30) انظر مثلاً: **المقامة الأسدية**، ص8.

المكاشفة التي لا تتم في بعض الحالات أو لا موجب لِأن تتمّ في حالات الموافقة والمشاركة. وَكما تخرج عن كلّ هذا تخرج عن المزاوجة بين النثر والشعر فتخلص المقامة لما سمّيناه، جرياً على مصطلح الفلاسفة، "القول الشعريّ". وقد غاب الشعر عن ستّ مقامات هي **السَّجُسْتانية** (14-20) **والمَضِيرية**، **والنَّهيدية** (177-181) **والوصيّة** (204-207) **والصَّيْمَرية** (207-216) **والدينارية** (216-222) أما **الشيرازية** (168-172) فلم يثبت شعرها لأن كاتب المقامات لم ينقله.

وخلو هذه المواطن من الشعر يدعو إلى التساؤل عن سببه لقلة تلك المواطن أولاً، ولتمسك صانع المقامات بشقّي البلاغة، وربطه التفوق بالجمع بين المنظوم والمنثور.

نعم إن الجمع لا يعني الاطراد وضرورة البرهنة على تلك القدرة في كل نص من النصوص، بل ليس في كلام الهمذانيّ ما يُفهم منه أنه يلتزم الجمع بين البلاغتين في كل ما يكتب، يدلّ على ذلك نصه المشهور في الجاحظ: "إن الجاحظ في أحد شقي البلاغة يقطف وفي الآخر يقف. والبليغ من لم يقصر نظمه عن نثره، ولم يزرِ كلامه بشعره"[31].

ولكنّنا إذ نثير المسألة نريد أن نشير إلى ما يمكن أن يقوم بين المقامات الخالية من الشعر من صلات. فإذا استثنينا منها **الدّينارية**، وصورتها في المطبوع ناقصة، وجدنا أنها تخرج جميعاً عن الغرض الغالب على هذا الجنس من الأدب وهو غرض التكدية، وما هذا بقليل. فلقد اشتهرت المقامة بأنها أدب المهمّشين من المكدّين والعيّارين الذين يُعْمِلون لرزقهم كلَّ آلة. ورأس الآلات التسوّل والتفنن في صنعة الاستجداء وعطف القلوب.

فالسَّجُسْتانية والصَّيْمَرية في سيرة البطل الذاتية وروافد المقامة الأدبية[32]

---

(31) **المقامة الجاحظية**، ص72.

(32) من المواطن المهمة في المقامات تلك التي يعود فيها النص على نفسه معرّفاً مفسِّراً فيختلط المتن بالتفسير أو قل إن المتن تفسيرٌ أحياناً من حيث يريد أن يكون متناً. ولا يمكن لدارس المقامة أن يغفل في تأويل مسائلها مثل هذا النص الذي نقتطعه كاملاً لأهميته ولإيفائه بكثير من خصائصها. يقول: "فلمّا رأيت الأمر قد صعب، والزمان قد كلب، التمست الدرهم فإذا هو مع النسرين، وعند منقطع البحرين، وأبعد من الفرقدين. فخرجت أسيح كأني المسيح. فجلت خراسان الخراب منها والعمران إلى كرمان وسجستان وجيلان إلى طبرستان وإلى عمان (...) فجمعت من النوادر والأخبار والأسمار والفوائد والآثار =

والوصيّة في سياسة الأموال، وحسن تصريفها لتكديسها **والنَّهيديّة** في سَرّ النفس بالكلام، وتلهيتها بالقدرة الأدبية التخييلية عن الحاجة الملحّة والفقر المدقع. فما معنى أن يستجيب النص في التلقي إلى ما ننتظره منه وهو خالٍ من التكدية؟[33].

ولا بد أن نذكر أننا وجدنا بين كلّ هذه المقامات **والمقامة المَضِيريّة** صلات مباشرة في مستويات مختلفة. فالذي دفع بطل الرحلة في **الصيمرية** إلى الضرب في مشارق الأرض ومغاربها بحثاً عن المال لذهاب ماله بإنفاقه في اللهو، وتفرّق الأصحاب من حوله، هو صورة من صور ما وقع للوارث الذي أنفق ماله في "القمر والزمر" وسمح للتاجر باستدراجه إلى بيع الدار بثمن بخس في **المَضِيريّة**، وفي **المقامة الوصية** عرض لأساليب التصرف التي سمحت للتاجر في **المَضِيريّة** بأن يظهر على بقية الأصناف الاجتماعية، ويفرض قيمه وما يخدم منفعته.

وقد تتمثل الصلة في البنية فنجد جملاً وعبارات تتكرر لتعمق الصلة بين هذه النصوص. فلقد جاء في **الوصيّة** قول التاجر يوصي ابنه: "وإنما التجارة تنبط الماء من الحجارة"[34] وقد وردت الجملة عينها في **المقامة المَضِيريّة**: "وإنما حدثتك بهذا الحديث لتعلم سعادة جدي في التجارة والسعادة تُنْبِط الماء من الحجارة"[35].

ولا يَفوت القارىء أن هذه الجملة قطب في النصّين ورحم مولّد لمكوناته ولذلك فإنّها عميقة الدلالة على الصلة، على قِصَرها.

= وأشعار المتطرفين وسخف الملهين وأسمار المتيمين وأحكام المتفلسفين وحيل المشعوذين ونواميس المتمخرقين ونوادر المنادمين ورزق المنجمين ولطف المتطببين وكياد المخنثين (...) وتوسلت وتكدّيت ومدحت وهاجيت (...)" (**المقامة الصيمرية**، ص211-213).
ففي النصّ ثلاثة مظاهر أساسيّة تقوم عليها المقامة هي الرّحلة والتكدية والتوسّل سعياً إلى جمع المال وكسبه. أما المظهر الثالث فيخصّ نسيج النص ذاته والمادة التي قُدَّ منها والنماذج البشرية التي يصنعها أو يسمح لها بالتحرك في فضائه.
والغريب أن النص ورد في صيغة الحديث عن شخص تبدو علاقته بالمقامة عرضية لا وجود لها في غير هذا السياق، فلماذا يا ترى لم يرو الحديث عن أبي الفتح الاسكندريّ؟ أهو إمعان في التخفي وتكثير للأقنعة أم النص يسهو عن منطقه وتغيب فيه ذاكرة ما كُتِبَ في ما يُكْتَبُ فينصرم وتأتي فيه الأشياء على غير نظام؟

(33) سنعود إلى هذه القضايا بمناسبة تحليل المقامة المَضِيريّة.
(34) ص205.
(35) ص109.

كما جاء في **السّجستانية** قوله: "مضيت إلى السوق أختار منزلاً فحين انتهيت من دائرة البلد إلى نقطتها ومن قلادة السّوق إلى واسطتها"[36] وهو تنويع[37] على قوله في **المَضِيريّة**: "يا مولاي ترى هذه المحلة وهي أشرف محال بغداد يتنافس الأخيار في نزولها ويتغاير الكبار في حلولها ثم لا يسكنها غير التجار وإنما المرء بالجار وداري **في السطّة من قلادتها والنقطة من دائرتها**"[38]. هنا أيضاً نحن إزاء نصّ هامّ عميق الصّلة بالغرض الذي تجري إلى بلوغه المقامة.

فهل بين كل هذه الصلات وغياب الشعر علاقة؟ وهل بين أشكال الكتابة وأنماطها وأغراض النصوص صلة تأثّر وتأثير؟

لا يمكن الإجابة عن هذه الأسئلة إلا بإعادة النظر في خصائص بناء المقامة واستصفاء المميزات والمحددات التي تجعل القارىء يعتبرها صنفاً واحداً وجمعاً مُفرداً[39].

ومن مظاهر الحركة في المقامة الرحلة وتغيّر إطار الحدث بانتقال البطل من مِصْرٍ إلى مِصْر وأحياناً من عصرٍ إلى عصر[40]. فالتحرّك في المكان سمةٌ بارزة في

---

(36) ص15.

(37) يجب ألا يفهم من كلامنا أننا نرتب النصوص وندعي معرفة أصولها وفروعها.

(38) ص104. نحن نسطّر.

(39) يحدد الباحث الفرنسي المعروف المختص في آداب القرون الوسطى "بول زمتور" Paul Zumthor الصنف قائلاً:

"يحدد الصنف ببنية داخلية يؤكد وجودها التبادل بين النصوص الداخلة ضمنها، ولكنها تمنع في النصوص الراجعة إلى أصناف مختلفة تبادل عدد من الملامح المُعْتَبَرة، لهذا السبب، مفيدة. فالصنف يقوم على تواصل [بين النصوص] نعرفه بصفة غالبة تتحلق حولها الآثار وتنتظم".

انظر كتابه: *Essai de Poétique médiévale*, Seuil, 1972, p.164.

وقد هدتنا إلى النص إشارة عبد الفتاح كيليطو الواردة بمقاله عن المقامة المشار إليه (ص34. إحالة رقم1).

(40) قد يكون هذا الجانب أنصع دلالة على مبدأ الحركة والتحول في المقامة من مظاهر الخروج السالفة، إذ من طبيعة العمل الأدبي التنويع على أصل واحد وصياغته بطرق مختلفة.

كما أن انتماء النصوص إلى صنف واحد، وائتلافها في جنس لا يعني تطابقها. فليس لتنوعها واختلافها حد إلا الاحتفاظ بالسمات الأساسية والصفات البارزة المميزة للصنف أو الجنس. وما إدراجنا لتلك المظاهر في باب التحول والحركة إلا من باب التأكيد على ضرورة البحث في المقامات عن ملامحها الأساسية وخصائصها التي تبني نوعها أو جنسها أو شكلها.

المقامة وقع التعبير عنها بأشكال مختلفة أوضحها نسبة عدد هام منها إلى المكان في العنوان. وحدود هذا المكان من جهة الغرب دمشق ومدينة السلام في الأكثر، أما من جهة الشرق فتصل إلى أقاصي دار الإسلام على تخوم التيبت وما كان يسمى في القرن العاشر بلاد الترك. ولم تترتب على انتساب أبي الفتح إلى مدينة الإسكندريّة أحداث تكون مصر إطارها. وقارىء المقامات لا يتبيّن ما وراء هذه النسبة من دلالة عدا، ربما، الإشارة إلى حدود المملكة الإسلامية الشرقية. ولا بد إذّاك من البحث عن دلالة السكوت عن بلاد المغرب إذ لم تشر إليها المقامات ولو بصورة عابرة. على هذا النحو يكون الإطار الذي تتحرّك فيه المقامة لا إطاراً ألفه أبو الفتح وعيسى بن هشام فقط وإنما إطاراً يعكس صورة أرض الإسلام عند الكتّاب المشارقة في القرن الرابع.

ومن أشكال التعبير عن الرحلة إشارة النص إليها وحديثه عنها في أكثر من موضع حديثاً تمتزج فيه بأحوال البطل والأقنعة المختلفة التي يرتديها كما سنبيِّن.

وهذا الشكل في التعبير مهمّ جداً لأنه ضرب من تفسير النص لذاته ووعيه بما يبني كيانه، فيدور الخطاب على نفسه يترجم لها، ويكشف عن أسرار تركيبها، ويعيّن الأغراض والأساليب التي قُدّت منها. وتكمن هذه الطريقة في البناء للأدب بإمعانها في تحويل الوقائع والأبعاد إلى أغراض أدبية، وطرائق فنية، معلنة بذلك عن تعقد صلة الظاهرة الأدبية بالواقع، وعن ضرورة أن يتم فكها وفهمها بقوانين الكتابة الأدبية لا بغيرها من القوانين.

فأبو الفتح لا يقرُّ له قرار، لا يحلّ بأرض إلا على نية الترحال، مثله كمثل الظل[41] لا تجده بالمكان مرتين، حركته من دوران الأرض وتناوب الحدثان رحلة متواصلة لا تتوقف إلا لتعلن عما يستبدّ بها من توق إلى آفاق لم تطأها، وبلاد لم

(41) استعارة الظل للتعبير عن الترحال المتواصل وردت بصريح العبارة في **المقامة الأصفهانية** ص48 في قوله:

"كنت بأصفهان أعتزم المسير إلى الريّ. فحللتها حلول الفيّ".

وقد انتبه الشيخ الإمام إلى الغاية التي أجرى الكاتب الاستعارة لبلوغها.

انظر الإحالة رقم 4 من الصفحة نفسها.

تعرفها حتى أصبح يعمّر الطرق ويملأ الأماكن[42] وينتقل في أرجائها انتقال الشّمس:

إسـكـنـدريّـةُ داري لـو قـرّ فـيـهـا قـراري
لـكـنّ بـالـشّـامِ لـيـلـي وبـالـعـراق نـهـاري[43]

ولأنه واسطة النظام النصّيّ وقطبه تحلّقت حوله عناصره، ورحلت برحيله. فحيثما كان كانت، وكل أرض فارقها فارقتها كالشمس تشدّ إليها نظامها وتنبعث في كل ركن من أركانه، تدور الكواكب حولها وهي ثابتة لا تتحرك إلا في وهم الرائي. كذلك أبو الفتح يقطع كل هذه المسافات بهذه السرعة لا على الحقيقة وإنما ذلك مذهبه في بناء النموذج ونحت معالم الشخصية. فهو بكل أرض صورةٌ من صُورِ المجتمع الإسلاميّ في ذلك العصر ونمطٌ من أنماطه، هذا هو معنى الرحلة في نظرنا وإلا فما فائدة الإشارات المختلفة إلى المكان؟

---

(42) من أصدق ما يدل على حلوله بكلّ مكان قوله في **المقامة الأذربيجانية** (ص40-43):

أنـا جوّالـة البـلا د وجوّابـة الأفـق
أنـا خذروفـة الزّمـا ن وعمّـارة الطـرق
لا تلمني لك الـرّشا د علـى كديتـي وذق

(43) من المفيد الاهتمام ببعض الاستعارات الواردة في المقامات تعبيراً عن الحركة والتحول لاسيما الاستعارات الكونية من قبيل ما ورد في هذين البيتين ويجب ألا تثنينا عن هذا الاهتمام ما قد يبدو في بعضها من مألوف الكلام وجاري القوالب. فعلى الرغم من أن الليل والنهار قالب جاهز يستعمل للتعبير عن سرعة الحركة فإنهما ارتبطا في هذا المقام باستعارة أخرى مهمة تدعو إلى عدم الاكتفاء بالمألوف من دلالتهما. فلقد توجه الرّاوي إلى المتخفي قائلاً:
"فقلت: يا فتى ومن أين مطلع هذه الشمس. فجعل يقول": الأبيات المثبتة في النص. (انظر: **المقامة العلمية**، ص204).
ولقد سبق أن ورد البيتان بشيء قليل من التبديل مرتبطين باستعارة شبيهة بالاستعارة الفارطة مما يلحّ علينا في ضرورة تدبّر هذا السجل للوقوف على علاقته بمختلف وجوه الحركة في المقامة جاء في آخر **المقامة الجاحظية** (ص69-75):
"وقلت لمّا تآنسنا: من أين مطلع هذا البدر فقال:

إسكندريّـة داري لو قـرّ فيها قـراري
لكـنّ ليلـي بنجدِ وبالحجـاز نهـاري"

والتنويع في المكان بين الروايتين (الشام/نجد، العراق/الحجاز) وسيلة إضافية لتأكيد معنى الانتشار والسريان والتسرب (**المارِستانية**، ص125) كما يؤكد العلاقة بين أبي الفتح وحركة الأجرام.

نعم لقد جاءت الرحلة في المقامات تشير إلى كثير من دوافعها كطلب العلم، وجمع اللغة، والبحث عن أبواب الرزق وما إليها من الدوافع لكن هذا ليس كافياً لمقارنتها بأدب الرحلة كما مارسه الجغرافيّون في مؤلّفاتهم عن مختلف البلدان التي زاروها. فليس المكان غرضاً في المقامة لذلك نراها لا تسعى إلى وصفه، واكتشاف خصائصه، ورصد ما يلفت النظر فيه من طبائع وعمران وإنما تُعَلِّقُ الأحداث به إطاراً أجوف لا فرق بين مكان وآخر إلا الاسم والرسم. فليس في النص، متى استثنينا ثلاث أو أربع إشارات في كل المقامات، ما يميّز أذربيجان عن أصفهان وبَلْخ عن جُرْجان ودمشق عن البصرة أو مدينة السّلام[44]. بل إنّ من المقامات ما لم تنسب في العنوان إلى المكان ولكن بالإمكان تسميتها باسم المدن التي وردت في متونها وما كان ذلك يغيّر من طبيعة النص شيئاً[45].

فالمكان وسيلة أدبية وآلة من الآلات التي يستنفرها النص ويسترفدها لبناء خطته وإحكام استراتيجيته. يدل على ذلك ويؤكده خروجه في كثير من المواضع عن الزمن الخطي بل وانتقاله بالحدث إلى أزمنة ما أبعدها عن القرن الرابع عصر المؤلف التاريخي[46]، لتكون الرحلة في الزمان شبيهة بالرحلة في المكان صورة تستمدّ وجودها من علاقتها بنظام النص لا بنظام الأشياء، وتستجيب للغاية التي يروم النص بلوغها بتحويل كل تلك المعطيات إلى دوالّ وعلامات تبني كيانه، وتؤكد على أن شخصية أبي الفتح شخصيّةٌ أدبيّةٌ أصلاً منحوتةٌ من واقع القرن الرابع لكنها نموذج

---

(44) لم نقف في المقامات، إذا استثنينا ما ورد في **المَضِيريّة** ولم تنسب إلى المكان، على أكثر من هذه الإشارات:
الإشارة إلى اشتهار بلخ بتجارة البزّ (**المقامة البلخية**، ص9)، طيب المقام بأذربيجان (**المقامة الأذربيجانية**، ص41).
إشارة عابرة إلى العمارة في بغداد في مقامة لم تنسب إلى المكان (**المقامة القردية**، ص93).

(45) **فالسّاسانيّة** (ص89-93) كان بالإمكان نسبتها إلى دمشق **والقردية** (ص93-94) **والمجاعية** (ص125-128) يمكن أن تنسبا إلى بغداد أما **الوعظية** (ص128-136) **والمارستانية** (ص119-125) فمكانهما البصرة.

(46) انظر: **المقامة الغَيْلانية**، ص35-40. لا تذكر هذه المقامة الإسكندريّ ويكتفي عيسى بن هشام بالرواية المباشرة عن شخص عرف ذا الرمّة والفرزدق. واختفاء أبي الفتح لا يصدّنا عن أن نقول ما قلنا إذ هو مندسّ في أعطاف النص موجود في فاتحته. فالراوية عيسى بن هشام يستدعي مباشرة حضور الإسكندريّ. وعلى كل فلا خلاف في هجرة النص إلى هذه الآفاق البعيدة.

تتجاوزه وتتعداه[47]، وعلى أن الرواية في المقامات ليست مجرد نقل لوقائع ومحاكاة لواقع وإنما هي شكل أدبي قادر على كفالة ذلك الواقع، وتحويله إلى علامات ورموز ومُثُل تمنح المادي حكم الجمالي، وتبني من الموجود في الأعيان الصورة والنموذج.

والرحلة في المقامة تؤرّخ لميلادها وتشير صراحة إلى أسبابها. ففي ما يُورده الإسكندريّ، ترجمةً لذاته وتعريفاً بسيرته وإفاضةً في الأخبار عن تجربته، ذكر لما من أجله بُنِيَ النص على الحركة، وسَكَنَ البطلَ هاجسُ السفر. ومتى قلّبنا النظر في الأسباب وجدناها ترتدّ إلى عنصر ثابت قارّ متمكّن من النص ومن صاحب النص كاللازمة، تدور الأشياء وتتغير وهو على حاله يطل من كل جهة لا يصيبه البلى، ولا تأخذ منه الأيام. إنه الدهر بتقلّبه وغدره وتنكّره وظلمه:

"ثم إن الدهر يا قوم قَلَبَ لي من بينهم ظهرَ المِجَنِّ فاعتضت بالنوم السهر وبالإقامة السّفر"[48].

---

(47) من الدراسات ما سجل انعدام الهيكل القصصي في مقامات الهمذاني وأصحابها يعنون بذلك الترتيب والالتزام بالمنطق الذي يحيط بالأشياء ويحركها. كاحترام الزمن الخطي بحيث إذا صادفنا الإسكندريّ شيخاً في مقامة فليس من حقه أن يكون في المقامة الموالية في سنّ الشباب وإذا تعرفت عليه مرة فليس من حقك أن تكتشفه في نصوص أخرى موالية. وبهذا المنطق أيضاً لا يتسنى لأبي الفتح أن يعظ الناس مرتين لأن الوعظ إعلان عن التوبة والإنسان يتوب في آخر حياته...
لسنا واثقين بأن تأويل النص بهذا المنطق هو أحسن سبيل لتأويله ناهيك أنه يقوم على أمرين نشكّ في جدواهما.
الأمر الأول هو محاسبة النص المؤسس بالنصوص التي انبتت عليه وتصرّفت فيه. أي قراءة التاريخ وتاريخ الأشكال والأجناس الأدبية حسب مسار معكوس. وهذا النوع من القراءة ليس ممنوعاً في ذاته بل قد يكون سبيلاً قويمة للكشف والتبين لكن بشرط ألا يصبح النص المتأخر مرجعاً يُحكم، بناء عليه، على النصوص المتقدمة المؤسسة بالفوضى والاضطراب مما يضرّ بدراسة الأدب وتطوّر الأشكال الأدبية.
أما الأمر الثاني فيتعلق بفهم ضيّق لعلاقة النص الأدبي بمنطق الأشياء ونسيان أن النصوص الأدبية لا تخضع في بنائها لما يخضع له الواقع أو المحيط. فمنطق الكلام واللغة في الأدب غير منطق الأشياء.
انظر: ابراهيم حمادو: **تطور شخصية المكدي في المقامات من الهمذاني إلى الحريري**. حوليات الجامعة التونسية، العدد 25، 1986، ص157-184.

(48) **الجرجانية**، ص45.

ولا تجري شكوى الدهر والضجر من وقعه في المقامة على ما كان يجري عليه هذا الغرض في كثير من تجارب الأدب في التراث العربي. فالتبرم بالدهر، والخوف من غدره، غرض من أغراض الشعر الكبرى. تراه عند بعضهم صورةً من صور المعاناة، ولوناً من ألوان المحنة؛ لكنك تصادفه في ما عدا ذلك تقليداً، ورغبة في النسج على أساليب العرب وأمثلتها ومحاكاتها في كل ما رشح في قرار السنّة الأدبية المشتركة. لذلك تكون الشكوى، في مثل هذا اللون كالوشم والزينة ليس بينها وبين الذات نسبٌ، وليس لها على النصّ سلطان. إن الحديث عن الدهر ملتحمٌ بالمقامة ومنخرطٌ في نسيجها حتى يصعب تصور كونها بدونه، فهو لها مولّد ولأبرز مظاهرها سبب، به نفسِّر الرحلة، وبه نفسِّر أشياء أخرى تتصل بها لكنها منها أبعد غوراً وبهذا الأدب أعلق.

فمعاشرة الدهر وخُبْره، والمعرفة العميقة بأعصره وأشطره، هي التي رسمت ملامحَ البطل في المقامة وأملت عليه أسلوب عيشه وحدّدت جملة القيم التي أخضع لها سلوكه فجاء متعدداً لا يستقرُّ على حال يدور دوران الليالي ويتحرك حركة الأفلاك. فينضاف عدم الاستقرار في المكان إلى عدم الاستقرار في الأحوال، وبذلك يكون الحديث عن الدهر فاتحة التحولات في النص وسببها.

فأبو الفتح يمارس، طوال المقامات، لعبةَ الأقنعة، ويشيد بالتمويه والتشبيه والظهور بغير الحق وتقمُّص متباين الأحوال ومختلف الأقوال، مجاراة للدهر، ومحاكاة لتقلُّب الأيام ودوران الليالي. وقد جاءت العبارة عن هذا المعنى بجملة من الاستعارات ليس إلى شخصية أبي الفتح مداخل أهم منها؛ وقد بناها جميعها على عدم الثبات على حال، والظهور للناس في مختلف الألوان مخادعةً لأبصارهم وتخييلاً، كما بناها على المتناقضات بحيث يكون الشيء ونقيضه من حين إلى حين. وأهمّ تلك الاستعارات إطلاقاً استعارة الخذروف[49] لأنها عميقة الدلالة على المعنى الذي يريد أن يبنيه، ولأنها جاءت في بنية تبرز التلاحم الواقع بين حركته وحركة الأيام والليالي، فقوله: "أنا خذروفة الزمان" قد يفهم منه مجرد التفضيل

(49) جاء في **الأذربيجانية** قوله:

أنـا جوالـة البـــلا	د وجـوّابـة الأفـق
أنـا خذروفـة الزّمـا	ن وعمّـارة الطـرق

المطلق في معنى الاستعارة ويكون الزمان آنذاك مجرد إشارة إلى الوقت والعصر، ولكن قد نفهم منه معنى الملكية الحقيقية بحيث يكون أبو الفتح من الزمان حركته، ومن الأيام والليالي دورانها، إمعاناً في تحقيق التطابق في المعنى بين طرفي الاستعارة مما يثير من جديد أهمية الشمس والأفلاك التي أشرنا إليها.

وإذا تمّ التطابقُ فلا عجب أن تتكثف الاستعارات المساعدة التي تأتي في النص لتدعم الاستعارة الأمّ وتقوي جملة المعاني التي تؤكد مبدأ الحركة والتحول، وتؤكد أن أبا الفتح شخصيّةٌ روائيّةٌ تكتنفها أبعاد خارقة، تكاد تكون لخروجها عن المعهود أسطورية عجيبة، بل هي عجيبة فعلاً وأكثر من ذلك فهي على حد قوله في نفسه:

أنــا يــنـبــوعُ الــعــجــائــبْ   فــي احـتـيـالــي ذو مــراتــبْ
أنــا فــي الــحــقّ ســنــامٌ   أنــا فــي الـبـاطـل غــاربْ[50]

إنه شخصية تنتمي إلى هذه العوالم المثيرة التي لا سلطان للعقل عليها، ولا مجال لفهمها بمنطق الأشياء ومواصفات الناس واصطلاحهم، قادرة على توليد التعدّد من الأصل الواحد، والمختلف من المؤتلف، تجمع الورع والتقوى إلى العبث وفساد العقيدة كما تجمع إلى الوعظ والتزهيد في الدنيا الإقبال عليها والتمتّع بلذاتها... إنها الفقر والغنى، والقسّ والراهب، الحان والمسجد، إنها كل شيء ولا شيء، إنها لاختلاف: ألوانها وأشكالها لا تثبت على شيء، ولا تتعلق بنسب ولا دين:

أنــا حــالــي مــن الــزّمــا   ن كـحـالــي مـع الــنّـسـبْ
نــسـبــي فــي يـــد الــزمــا   ن إذا ســامـــه انــقــلــبْ
أنــا أُمــسـي مـــن الــنّـبـيــ   طِ وأُضـحـي مـن الـعـربْ[51]

إنها شخصية مسكونة بـ "حمى التمويه"[52]، ميالة كل الميل إلى التقلّب وعدم الثبات على أصل؛ تسيح كالمسيح خفيفة رقيقة لا حجم لها ولا رسم، فهي

(50) **المارستانية**، ص124.
(51) **القزوينية**، ص88.
(52) استعرنا هذه العبارة من Georges Forestier من مقال له بعنوان: *Déguisement et vraisemblance*, in **Poétique** n°72 novembre, 1987, p.443.

سراب أو كالسّراب[53]. على هذا النحو تباشر المقامة هدم الفرد في أبي الفتح لتقوم مقامه الشخصية ترفل في مختلف المعارض، وتلبس كل الأقنعة في محيط عفت بين أقاليمه الحدود وقُوِّضت منه الأركان وانقلبت فيه الموازين.

فلم يكن موقف الإسكندريّ من الدهر موقفاً فلسفياً يغتذي بما كان شائعاً في بيئة القرن الرابع من أفكار موضوعها ذم الدهر والضيق بوقعه، ولكنه كان رشحاً عن إحساسه بما يكتنف محيطه وبه يُعَلّقُ ما كان يشقُّ نسيج مجتمعه من تحول في القيم والعلاقات وأخلاق المعاملات[54].

ومن أبرز مظاهر التغيير التي توسّعت في ذكرها المقامة وألحت عليها مختلف نصوصها، هي قيام سلطان المال وسيطرة مفهوم القيمة المادية بوصفها العيار الذي يتحكّم في السلّم الاجتماعي. وقد سيطرت تبعاً لذلك على المجتمع طبقةٌ جديدةٌ يملؤها الجشع ويهزّها الزّهو، لأنها حلت محل الطبقات المتراجعة المعتدة بالمثل والمبادىء العلمية والأخلاقية[55]. ولقد حاول الإسكندريّ أن يظهر عداءه لهذا الانقلاب وسخريته مما أصاب السلّم الاجتماعي من تخلخل تراجعت بموجبه القيم الأصيلة وحلّت في نظره قيمُ الزّيف التي لا تستند إلا إلى قوة المال ومفعول الثروة التي تُمكّن لأصحابها في المناصب وتسمح لهم بالاستحواذ على واسطة المجتمع وصدارته رغم ما هو عليه من جهل وقلة أدب ولؤم.

ولقد كان ذمّ الدهر والاستغراب من نزواته في تصريف الموازين وقسمة

(53) **المارستانية**، ص125.

(54) كثيراً ما وصف دهره بالزُور (**القريضية**، ص5) والدُون والزَّبُون (**المكفوفية**، ص78) ووصفه بكونه "مَشُوم، غَشُوم" (**الساسانية**، ص92-93) وكل هذه الصفات تدل على أن إحساسه بالزمن ليس حيرة ومحنة وإنما هو سخط وعدم رضى.

(55) يقول في آخر **المقامة البصرية**، ص62-63 مفسّراً سلوكه:

والفقر في زمن اللئا م لكل ذي كرم علامهْ
رغب الكرام إلى اللئا م وتلك أشراط القيامهْ

وفي آخر البيت الثاني إشارة صريحة إلى الضيق بالتغيّر لأن القيم التي كان يؤمن بها تلاشت وتراجعت حتى ظن أن الكون سائر إلى نهاية. ومقابلة اللئام/الكرام وحاجة الكرام إلى اللئام مقابلة نصادفها في كثير من النصوص وسيبني عليها صاحب المقامات نهاية **المقامة المَضِيرية** كما سنرى.

الحظوظ أسلوباً من الأساليب التي اعتمدها لإبراز موقفه والتعبير عن عدم رضاه، وهو ما يفسّر كثرة المواطن التي احتلّها في المقامة هذا الغرض. والغالب أن يكون الحديث عن الدهر خاتمة المقامة وقفلها، وهو ما يؤكد هذه المكانة ويدل دلالة صريحة على أنه أسلوبٌ من جملة أساليب يُسخّرها بطلُ النص للتعبير عن رفضه للوضع، ويدل من ناحية أخرى على أن المقامة تجري كلها إلى تلك الغاية وتسعى إلى بلوغ تلك النهاية حيث يعتذر الإسكندريّ عن سلوكه وخروجه وأنماط العدول الاجتماعي التي يمارس بخروج الدهر وانقلابه وسرعة تبدّله. على هذا النحو تصبح بنية المقامة في الشكل الأوفَى: ـ مسوّغ الحدث، الحدث، ـ تفسير الحدث. وجوهر الحدث في الغالب زَيْغ وخروج ومذهب في السلوك معدول، وتفسير الحدث في الغالب قياس وحمل الشبيه على الشبيه، في علاقة طرفاها سلوك البطل وسلوك الدهر إن صحّ التعبير[56].

وقد قامت في النصوص عن هذا القياس علاقة تناسب مطّرد يزداد بموجبها إيغال الأنا في الخروج وتصنع الأقنعة[57] بازدياد عَنَت الدهر وتصاريفه. ومنتهى ذلك

---

(56) لا يكاد يخلو موطن من المواطن العديدة التي دار فيها الحديث على الدّهر من القياس والتشبيه وتعليل الحدث المفرد الذي يقوم به "الأنا" بالحدث المطلق المرسوم في بنية الأجرام والأفلاك.

انظر على سبيل المثال: **القريضية**، ص5-6، **الأزاذية**، ص8-9، **البصرية**، ص62-63، **المكفوفية**، ص78، **القزوينية**، ص88، **السّاسانية**، ص92-93. . .

(57) لم يربط عبد الفتاح كيليطو في دراسته القيّمة عن المقامات ربطاً وثيقاً بين الرحلة في المكان وتبدل أحوال البطل وتخفيه بالأقنعة، كما لم يربط بين اختلاف الأقنعة وبناء الشخصية أو النموذج باعتبار مختلف تلك الأحوال علامات وأمارات تخدم المثال الأدبي الذي تحاول المقامات أن تبنيه وإن كان أشار إلى التحول من جهة أخرى وراح يفسره تفسيراً اعتمد فيه على بعض النظريات الأدبية التي تقول بأن النوع الأدبي أو الجنس يفترض ويفرض صورة للمتكلم. فالكاتب أو الشاعر يقدم عن نفسه صورة تتغير بتغير الجنس، وتلك الصورة لا يبحث عنها في طيات ذاته وإنما يستمدها من الجنس الأدبي الذي ينخرط فيه. وعليه فمختلف وجوه أبي زيد السروجي أو أبي الفتح الإسكندري آتية من تعدّد الأغراض في المقامة. فليسَا إلاّ ما يسمح به تناوب الأغراض التي تلفهما. فمِنَ التغيّر كونُهُما لأن النص الذي يبنيان مختلف الأغراض.

انظر مقاله في ARABICA، ص31-32.

التناسب ركوب السّخف والحمق والجنون[58] والدعوة إليها مذهباً في الحياة، ومسلكاً قويماً لقضاء المآرب والحاجات، نسخاً على ما قوّض الدهر من ثابت الأركان، ومحا من مستقرّ القِيم، ومشهور الحدود.

فما حيلة المرء الأديب الشاعر العاقل في زمن أصبحت فيه الميزةُ سبّةً، والنعمةُ نقمةً، والعقلُ عيباً:

هــــذا الــزمـــان مـشــومُ   كـــمـــا تـــراه غَـشُــومُ
الـحـمــق فـيــه مـليـــحٌ   والـعـقــل عــيــبٌ ولُــومُ
والـمــال طـيــفٌ ولـكــنْ   حــول الـلّـئـام يَـحُــومُ[59]

على هذا النحو يصبح تواتُر الحديث عن الدهر، وقيامه فيها عنصراً ثابتاً ترتبط به مختلف التحولات حتى لكأنّ المقامة تجري له مستقراً وتعلن عنه سبباً باعثاً لوجودها راسماً للآفاق التي تتحرّك فيها، يُصْبح هذا التواتُر علامة في النص تعبّر عن الرفض، وتتضافر مع ما يمارس البطل من الخروج المتواصل عن أصول ما تدعوه إليه منزلته من سلوك لجعل عنصر الحركة مماثلةً للحركة التي تنتاب النسيج الاجتماعي، ودفاعاً عن قيم أصيلة ليست بنية النص إلا مظهراً من مظاهرها. أفليس تأنّقه في العبارة وبحثه منها عن الفصيح الخالص، والتزامه راقي الأساليب في بناء النثر المرسل والمسجّع، والمزاوجة بين الشعر والنثر، وفتح النص على مختلف الأغراض التي نمتها التقاليد الأدبية العربية حتى لكأن المقامة ذاكرة تلك التقاليد وجُماعها، أليس كل ذلك مذهباً في الدفاع عن قيم رفسها التحول رفساً فلم يبقَ إلا الرفض وتكسير الحواجز بين المنازل طريقة في الاحتجاج، فكان الإسكندريّ يجمع كل الوجوه وكان، في ذلك الزمن الكلب، زمن الزور والشوم، شاعراً ومكدياً ومجنوناً؟

فالمراوحة بين الثبات والتحول في مستوى بنية النص ومكوّناته قد تكون، على ما أدّى إليه البحث، صورة لتدافع التيارات والقوى في صلب المجتمع وإشارة إلى أنه كان مقبلاً على نقلة نوعية عميقة، تدفع إلى السطح بنموذج اجتماعي جديد

(58) انظر خاصة **المكفوفية**، ص78. **والقردية**، ص94.
(59) **الساسانية**، ص92-93.

يمارس هو بدوره لعبة الكشف والتستر، يتبجّح بما في حوزته من متاع حصل عليه بمال يعمل على تكديسه وتنميته واستغلاله وجوهاً من الاستغلال لا يتقيّد إلا بأخلاق الربح والفائدة، وهو إذْ يتبجح بذلك المال فليخفي أنه غَمْرٌ جاهلٌ يتسنّم من السلّم الاجتماعي مواقع لم يتهيأ لها، وليس في وطابه ما يدل على أنه أهل لها.

والنص يمارس معه نفس اللعبة لكن في مسار معكوس إذ يريد كشف المختفي وفضح الباطن ببيان حقيقة أمره، والتأكيد على أن طلوع نجمه صدفةٌ أو هو إن شئت زيغٌ وخروج عن العقل والمعقول.

وهو ما سنحاول تبيّنه في القراءة التي نقترحها لإحدى أشهر مقاماته وهي المقامة **المَضِيرية**.

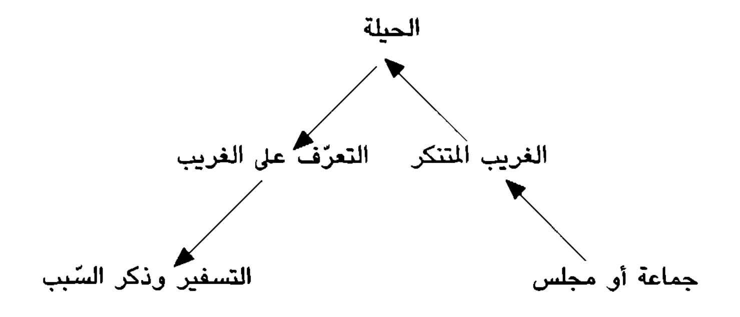
المقامةُ المَضِيْرِيّة:
اقتراحات لقراءة النص

- العنوان وهو نسبة إلى نوع من الطّعام يدعونا إلى التفكير في أمرين:

أ ـ علاقة النص بالكِدْية والسّؤال من جهة أن الطعام إيحاء بالحاجة والجوع.

ب ـ علاقة المقامة جملة بأدب "المآدب" ومن ثم يتسنّى ربطها بنصوص أخرى وبالتالي مواجهة مسألة نشأتها مواجهة جدّية.

- الافتتاح هنا لا يختلف عن جملة المقامات "حدّثنا عيسى بن هشام قال"، ولكن من المطلع نصادف خروجاً عن التخطيط العام لوظائف المقامة الأساسية: "كنت ومعي"، الراوية والبطل معاً ومعنى هذا أن المخطط المتواتر للوظائف:



(Cf. TARCHOUNA p.281)

هذا المخطّط سيتغيّر في وظيفة من وظائفه الرئيسية على الأقل (وظيفتان على

الأصح) وهما **التخفّي** (من أبي الفتح) و**المكاشفة أو الكشف** (من عيسى بن هشام). وسنعود إلى هذه النقطة لنرى إن كان الخروج يقف عند هذا الحد.

- لماذا أبرز خصاله البيانية في هذه المقامة؟ "رجل **الفصاحة** يدعوها فتجيبه و**البلاغة** يأمرها فتطيعه". هل أبرز ذلك ليعقد صلةً بين وضع الأديب الشاعر ووضع المكدّي المتسوّل أم أبرز ذلك لأن أبا الفتح سيساهم في تأليف جزء مهم من النص (انظر ص115-116)؟

- لاحظ أهمية السهو عن الضمير فكنـــ[ت]ـ حضر[نا] وفيه مفرداً أو جمعاً إخراج لأبي الفتح من حلقة المتفرّجين وتأكيد على أهمية دوره في هذا النوع من الأدب.

- "قُدّمت إلينا مَضِيْرَة" لهذه المقطوعة في النصّ عدّة وظائف أهمّها:

1) استدعاء الوصف وخلق فجوات في المسار السردي تختزن معاني المقامة، وتشير إلى الأرضية الفكرية والعقائدية التي يتحرك عليها النص. (لاحظ تداخل ثلاثة محاور في هذا السياق السردي **الحضارة** ↔ **الترف والميوعة** ـ تترجرج، تزل، تموج ـ **السياسة**. والمحوران الأوّلان مترابطان لا نرى علاقة بينهما وبين الزجّ بقضية مهمة كقضية الخلافة في مثل هذا السيّاق). وهكذا ينغمس النص **في غير المنتظر Imprévu**.

2) فتح النص على أصل المقامة حيث ينفصل أبو الفتح الإسكندريّ عن عيسى بن هشام لينفرد كعادته بالحدث. والوصول إلى مطلع النص الأم وقع بردّ الفعل الذي أحدثته في أبي الفتح المَضيرة الأولى ممّا يؤكد أن دورها كان دور **القادح والمساعد**. ولتفسير هذا الكلام نقترح المخطّط الآتي:

النص المساعد	النصّ الأمّ
حدّثنا عيسى بن هشام	دعاني بعض التجّار
قلنا هات. قال:	

- "فلمّا ← قال" (ص104-105).

هذه المساحة النّصيّة الموصلة إلى النص الأم وهي واقعة بين نهاية الوصف وبداية السرد تستدعي جملة من الملاحظات:

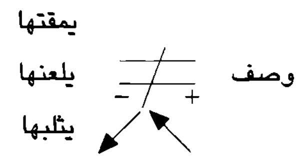
أ- انسجام جملة الظرف مع مضمون الوصف:

"فلما أخذت من الخوان مكانها ومن **القلوب** أوطانها"

جملة الظرف

يوافق | تثني على الحضارة
تترجرج في الغضارة
تؤذن بالسّلامة

ب- تمام التقابل والانقطاع بين الوصف وجملة جواب الظرف



ولنصاعة المقابلة نطق الحاضرون بغرابتها: "ظننّاه يمزح".

ج- إمعان أبي الفتح في صدوده "تنحّى عن الخوان" سيقنع الحاضرين بـ "جدية" الموقف، وهذا من شأنه أن يخرج النص من الحاضر إلى الماضي، من لحظة الوصف والزّهو بالزّمن الحاضر إلى السّرد وهذا معناه خروج النصّ من الحدث إلى تفسير الحدث، من الظاهرة كما تبدو إلى الظاهرة كيف تنشأ وتتكوّن.

ومن المهم أن نلاحظ مظاهر في النصّ تؤكد أن أبا الفتح هو الشخصيّةُ المحوريّةُ، وأن بقية الشخصيات والأحداث إنّما هي مساعدة له دورها الزّجّ به في السّرد ودخول عالم الوهم والقول: لاحظ، مثلاً، الانصياع لإرادته وكأنّ الجمل المتراصّة المتتابعة الدالّة على عمق الرغبة وجموح الشهوة، جاءت لتؤكد هذا الانصياع. لاحظ أيضاً السهو عن صيغة الفعل "قُدِّمَتْ ـ فرَفَعْناهَا"، فالانتقال من المجهول إلى المعلوم يعني أنهم بتطوّر النصّ اندمجوا في الأحداث بغية تهيئة سيطرة أبي الفتح على النص.

وهذه الوظيفة المساعدة أتى ما يدل عليها بمنطوق النص: "ولكنّا **ساعدناه** على هجرها". ودلالة هذا أن الأحداث لا مبرّر لوجودها إلا الكتابة أي أن وجودها لا ينفصل عن زمن صياغتها فكل ما سبق افتعال ووهم وتولّد بعض الكلام من بعض وأخذ بعضه برقاب بعض. ومن ثم وجب الاحتراز من الإسقاط الاجتماعي الساذج للنص على البنية الاجتماعية والاقتصادية التي يتحرك فوقها ومنها.

- بروز سجل الاستخبار باقترابنا من النص الأم: سألناه
قصّتي
حدّثتكم

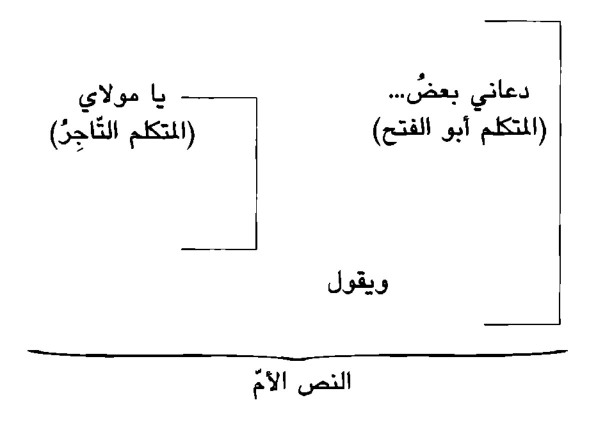
ثم لاحظ أن تحول أبي الفتح إلى راوية لأحداث عاشها وكيف أن الفاصل بين زمن الحدث وزمن الرواية نجمت عنه في كلامه عبارات تشي بمضمون الحدث وبموقفه من المضمون: "ولو حدّثتكم بها لم آمن **المقت وإضاعة الوقت**". ← . الطول
. عدم الجدوى

* * *

النصّ الأم:

أهم ما يلاحظ في مفتتح النص انفصال أبي الفتح عن زحمة الحدث وتقمّصه دور الراوية وأمارات ذلك ثلاث:

أ- إعادة افتتاح النص بالقول منسوباً إلى التّاجر ومخطط ذلك ما يلي:



ب- الاكتفاء بعموم الإشارة إلى الحدث بتكثيف الأفعال المضارعة منسوبة إلى ضمير الغائب (يثني، يفدي، يصف).

ج- إثبات ما يشي بمآل الأحداث ووقعها مما يؤكد ما أسميناه حرية الراوية في الحكم على ما عاش من أحداث. ومن نتائج ذلك إمكانية المزاوجة بين أصناف مختلفة من الخطاب:

"ولزمني **ملازمة الغريم والكلب** لأصحاب الرّقيم"

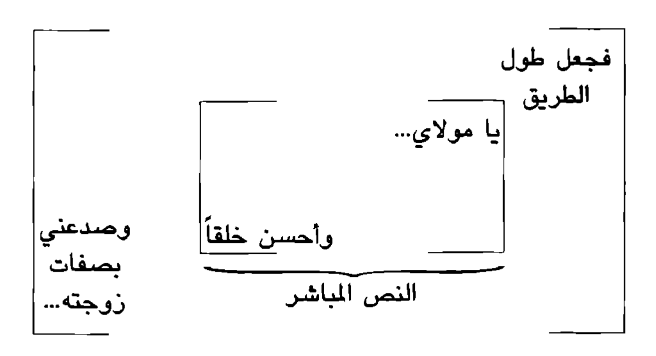
انصرام النصّ وتسلّط الوصف:

تراجع في النصّ أبو الفتح وأخذ التاجر بعنان الخطاب يصرّفه حسب مقتضيات منزلته الجديدة وغلب على النص الوصف وبرزت منظومة جديدة من العلاقات تقوم على التلاصق والتجاور، وإذا بالمسار السردي يؤول إلى مسار سردي-قصصي ينتشر النص حسبه انتشاراً قائماً على التعاقب والترادف: التعاقب في المكان (الطريق، المحلة، البيت، الباب. . .) والترادف بين الأكل ومتعلقاته مثلاً (المنديل، الخوان، الطست. . .).

وبما أن القائم بالوصف عارف بالموصوفات معرفة جيّدة بمعنى أن عينه ليست عيناً مستكشفة وإنما هي عين كاشفة لغيرها ما تعرف فإن الوصف سيتعلق بدقائق الأمور ظاهرها وخفيّها:

I ـ من نقطة البدء إلى نقطة الوصول: "طول الطريق" "فجعل طول الطريق ← إلى محلته"

- النص المباشر مطوق بجملتين سرديتين:



تحمل الأولى قول التاجر وتحدّد الرواسم التي سيتحرك النص المباشر داخلها وإن كانت العلاقة بين المجمل والمفصل ليست نسقية في الاتجاهين:

1- يثني على زوجته
2- يفديها بمهجته
3- يصف حذقها في صنعتها
4- تأنقها في طبخها

} ليس في النص ما يمكن أن يحمل على أنه تأنق وحذق

والخطاب العام المحمّل بالقيم الاجتماعية والاعتبارات الدموية والجغرافية لا نجد له صدى في جملة أبي الفتح. ورغم منزع هذه الجملة إلى الرواية المجردة، وخلوها في الظاهر من الوظيفة الانفعالية، فإن مجاورتها للسّياق المتقدم عليها وبعض مظاهر بنائها تهيّء النصّ ليقفل بالضّجر الصريح الذي عبّر عنه الفعل "صدعني". ومن المظاهر البنيوية نذكر:

- **الاستغراق**: في الإضافة "طول الطريق".

- **التكرار**: ببناء أزواج بين معانيها تعلُّق شديد وهو نوع من الإضافة في الكلام "يصف حذقها... وتأنقها".

- **بالمقابلة**: حذق ≠ خرقة

تأنق ≠ تنور، قدور

تنفث بفيها النار، الدخان، غبّر

وبالإضافة إلى هذه المظاهر البنيوية هناك وشايةٌ من طرف خفيّ بانفعال أبي الفتح، فالحديث عن المرأة بهذا الشكل والدّخول في تفاصيل العلاقة وجزئياتها هو في ذاته أمارة دالّة على عقلية التّاجر ومدخل من المداخل إلى شخصيته.

محطات النص الكبرى أو النزوع نحو الفردية والنفعية:

ليس من الصعب إدراك هذه المحطات فلقد جرى الكاتب في إبرازها على نهج متشابه في العبارة بالتصريح كل مرة بجملة ـ رواسم تعلن عن المراحل وتدل

على حضور أبي الفتح في النص رغم ما ذكرنا من استئثار التاجر بالكلام. ومن هذه العبارات:

- حتى انتهينا إلى محلته (ص107).
- وانتهينا إلى باب داره (ص107).
- ثم قرع الباب ودخلنا الدهليز (ص109).
- ونعود إلى حديث المَضيرة فقد حان وقت الظهيرة (ص112).

واضح إذن أن النص سلك أبسط السبل وأقلّها خفاء للتنبيه إلى مفاصله. ولئن كان السبيل المختار لا يلفت الانتباه من جهة تقنيات (Techniques) البناء فإنّه يشد النظر لسببين على الأقل:

• خضوع مراحل النص إلى ترتيب تخريجه:

الجماعي/ الفردي

الخارج/ الداخل

العام/ الخاص

- توسع النص، كمّياً على الأقل، (وسنرى أن التوسع الكمّي يساوقه تشعب نوعي في بناء النص) كلما اقتربنا من الطرف الثاني من المقابلات. وسنحاول في فقرة لاحقة أن نبحث لهذه الظاهرة عن دلالة بوضعها في سياق النص، والوقوف على شبكة العلاقات التي تربط بينها وبين بقية عناصر النص من جهة. والبحث عمّا إذا كانت هناك علاقة شبه (relation d'homologie) بين النص وهذا النمط من السلوك والمعاملات في المجتمع.

II ـ المحلة:

بناءُ القسم الأول من النص (المقطوعة) بناءٌ معروف نجده أساساً في غرض الفخر في الشعر وهو على النحو الآتي:

التفضيل المطلق	ثم	**الوقوع فوق التفضيل**
"أشرف محال"		"وداري في السّطة من قلادتها"

لكن إن كانت البنية في شكلها العام معروفة فهذا لا يعني أنها منبتّة عن موضوعها ليس بينها وبين منبتها حوار، فالمادة التي أفرغت فيها حيّة متحرّكة.

فالأخْيَار والكبار مفاهيم تدل، من وجهة عامة، على علو المكانة والمنزلة ولكنها لا تربط تلك المكانة بحكم أو بوضع بينما بروز مصطلح **التجار** في مثل هذا السياق ظاهراً على الأشراف والأخيار والكبار فأمر له دلالته الخطيرة ناهيك أنه عنصر مولّد في هذه الفقرة للجزء الثاني منها حيث تطرح مسألة القيمة بالمفهوم السّلعي.

كذلك يجب ألاّ يحجب عنّا جريان العبارة وقدمها في قوله: "السطة من قلادتها والنقطة من دائرتها" قيمتها الدلالية في إطار البنية الكلية للنصّ حيث يحرّك تشابك العناصر وتواشجها في هذه "القوالب" دلالات جديدة فيصبح ما كان يبدو صيغة جاهزة وعبارة جارية عنصراً مهماً يساهم في بناء النظام الدّلالي للنص ككلّ.

ففي نص تتضافر عناصره لإبراز طفوّ الوعي بالفردية، وسيطرة **القيمة** المادّية على سلّم قيمه لا يمكن للقارىء ألا يلاحظ هذه العبارات لاسيما العبارة الثانية "والنقطة من دائرتها" التي يذكّر شكلها الهندسي بتخطيط المدينة العربية الإسلامية في القرون الوسطى حيث كان المسجد الجامع نقطة الارتكاز منه تتحرك مختلف المحلات وإليه تعود، ورغم أن الحديث في هذه الفقرة لا يتعلق بالمدينة ككل وإنما بمحلة من محالها فإننا نرى كيف أن طبقة التجّار والتاجر كنموذج اجتماعي أصبح يعتبر نفسه **مركز المجتمع** إذ بيده لا بيد غيره القدرة المالية التي لها القول الفصل. ونودّ هنا أن نشير إلى ظاهرة بنيوية لعلها تثبت تأويلنا وهذه الظاهرة هي أداة العطف "ثم" في قوله:

"يتنافس الأخيار في نزولها... **ثم** لا يسكنها غير التجّار" فما قيمة العطف هنا؟ **المماثلة** أم **المفارقة** إذ قد يكون العطف زيادة في التوضيح والبيان ويؤدي هذا التخريج إلى دمج التجار في الأخيار والكبار وفوزهم على كل الناس في ما يقوم بينهم من منافسة.

وقد يكون العطف عطف تمييز وإذ ذاك يكون معناها "**وفي النهاية**" وهذا التأويل يؤدّي إلى فصل التجّار عن الأخيار والكبار واعتبار طبقتهم طبقة جاءت تزاحم المتقدّمين وتطرح في المجتمع قيماً جديدة للجاه. ونحن إلى هذا التأويل أمْيَل.

قلنا إن مصطلح **التجّار** مولّد لجزء كبير من هذا النّصّ حيث تطغى الأسئلة الدّائرة حول "التقدير" و"الإنفاق". ومن المفيد أن نشير إلى ظاهرة متصلة بالظاهرة السابقة ولكنها تكشف عن جانب آخر من جوانب استعراض أو الرغبة في استعراض **القوة المادية** بشيء من التفصيل؛ ففي الفقرة شفع الاستفهام بجملتين متلازمتين ـ ليس من السهل تحديد وظيفتيهما النّحوِيّة ـ "قُلْهُ تخميناً إن لم تعرفه يقيناً"، ويبدو من النص أن وظيفة الجملة الزج بالمخاطب في نوع من المعرفة يؤكد تفوّق المخاطب المادي مما يجعل المخاطب عاجزاً عن تصور قيمة ما وقع إنفاقه بدقة بمعنى أنها قدرات مادية لا عهد للمخاطب بها ولذلك لا يستطيع إدراكها.

والسّامع أحسّ بالغرض واكتشف **اللعبةَ** فغالط بالإجابة إجابة عامة ـ "الكثير" ـ ليدفع التاجر إلى الضجر وكشف ما يُضمر أكثر فأكثر من ذلك الحكم **بالغلط** على ما ليس غلطاً. فالرغبة عن التفصيل إلى الإجمال غلط من وجهة نظره، وقد جعل في النهاية العلم بالقيمة المصروفة **علماً ربّانياً**.

ونود قبل الانتقال إلى المرحلة الموالية أن نشير إلى أهمية **الخطاب العام** في هذه المقطوعة وفي كل النص من قبيل قوله: "وإنما المرء بالجار، ومن سعادة المرء أن يرزق، سبحان من يعلم الأشياء..." أهمية هذا الخطاب في إبراز الخلفية الثقافية التي يتحرّك منها التّاجر ومن شأن هذا أن يساعدنا على تحديد معالم هذا النموذج الاجتماعي (لاحظ نزعته إلى ضرب الأمثال والتوسّل بالدّعاء وهو ما يشي ببساطة معارفه وحدودها).

III ـ الدّار: سريان الحديث من الخارج إلى الداخل والإغراق في التفصيل:

نُذكّر بالملاحظة السابقة حيث قُلنا إن النص يتّسع ويكبر كلما اقتربنا مما هو بحوزة التاجر وستكون الأشياء الأليفة لديه سبباً لاستعراض كل مظاهر ثرائه والإغراق في التفصيل وذكر الدقائق.

ومهمٌّ أن نؤكد هنا أنّ الحركة العامّةَ للنص هي الاتساع في اتجاه الخارج الداخل (كأننا نتجه من قمة مخروط إلى قاعدته) ويمكن التمثيل لهذا على النحو الآتي:

المحلّة > أمام الدار > الدّهليز...

ونحن وإن كنّا شديدي الاحتراز من التّسرع في التأويل وإيجاد الصلات بين ظواهر ليست من نفس النوع فإنه لا يسعنا، رغم ذلك، إلا أن نلفت النظر إلى هذا التناسب الطّردي بين التوسع الكميّ ـ النوعي، وحركة الخارج ـ الداخل.

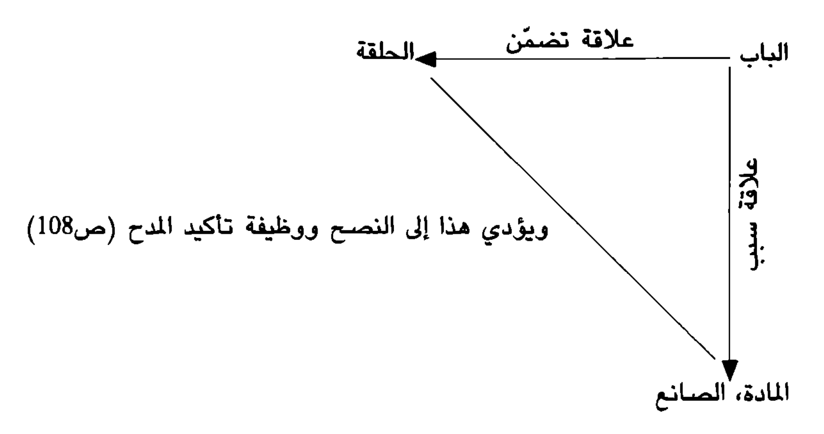
(التوسع الكمي واضح والتوسّع النوعي هو مثلاً في ظاهرة التضمين (enfilage) ونصادفها أول مرة في النص عند حديثه عن اقتناء الدار).

فهل لهذه الظاهرة صلة بحياة القرن الرابع؟

أ ـ أمام الدّار:

يتم التوسع هنا ويحصل التفصيل بـ:

1) لا بالانتقال من الشيء إلى مجاوره فقط وإنما بالحفر عن أصله ومأتاه. ونبرز ذلك في الشكل الآتي:



2) النزعة إلى ذكر الموازين والمعايير بكل دقة: "ثلاثة دنانير معزّية". "فيها ستة أرطال".

وكثير من السمات التي سبق أن رأينا عوارضها في الفقرة السابقة ستنمو في غضون النص وتكبر بحيث تتأكد البؤرات أو المحارق التي تعطي النص ملامحه الأساسية. ومن أهمّ السمات:

- سيطرة **القيمة** لتأكيد التفوّق المادي وجاء يعضدها **الاستفهام** المسبوق

بالأداة "كم" ممّا يدل على أن بروزه في الفقرة السابقة ليس أمراً عَرَضيّاً. وعن هذا **الاستفهام** تولّد حقل دلاليّ مباشر الارتباط بالقيمة:

(تقدر × 2، أنفقت × 2، الطاقة، الفاقة، اشتريت سوق...). وواضح أن اهتمامه بالصّنعة جاء لتأكيد القيمة المادية بالإضافة إلى أنه يكشفُ عن بساطة الأرضية المعرفية والثقافية التي يتحرّك منها التّاجر. فهل يعتبر "حسن التعريج" و"الخط بالبركار" علامة على دقة الصنعة في القرن الرابع ومدعاة للتأمل؟ ثم إن كان قَدُّ الباب من لوحة واحدة أمارةَ جودةٍ فما الداعي إلى الصفة:

"لا مأروض ولا عفن" وما دلالة الشرط وهو صفة أيضاً "إذا حُرّك أنّ وإذا نُقر طنّ" (ص108).

هل هو جموح الكلام وإفلاته من قائله وبلوغه حدّاً انقلب معه إلى الضدّ وأصبح فضحاً له وكشفاً أم هو الكلام استلب من قائله حتى أصبح يتحدّث بحديث ليس هو منشئه وإذ ذاك تكون المفارقة مدخلاً إلى السخرية اللاذعة أم هو في نهاية المطاف **السجع** ومن ثم تصبح مستلزمات الكتابة محددة لاتجاه الخطاب بل ولمحتواه أيضاً فيكون كشف التاجر عن ثرائه كشفاً في نفس اللحظة عن سخفه وضمور زاده من المعرفة والثقافة؟

من الصعب أن نعلق الأمر بسبب واحد وإن كنّا واثقين من أن أثر سلطان الكتابة في النص عميق. ويكفي أن نتعمّق في بنية هذه الوحدة حتى نتأكد من ذلك:

1 - من اتخذه يا سيدي/ اتخذه أبو اسحاق بن محمد البصري

2 - وهو والله رجلٌ نظيفُ الأثواب/ بصيرٌ بصنعة الأبواب

3 - خفيفُ اليد في العمل/ لله درّ ذلك الرجل

1) رغم التساوق الظاهر بين الاستفهام وجوابه بحيث لا يبدو السّجعُ غايةً فإننا متى نزلنا المقطوعة في السياق بِرُمّته لاحظنا أنه خرج هنا عن معهود الاستعمال وأحلّ يا **سيدي** محل يا **مولاي** وهو عدول واضح إذ اطرد استعمال العبارة الثانية.

زد على ذلك أن لا رقيب على النص في إجراء الأسماء والألقاب فيصعب تاريخياً التحقيق في النسبة الواردة "البصريّ". ثم إن العدول الأول قد يكون سببه صحة نسبة الثاني، وعلى كل فهذه أمور مهمة لا دليل عليها إلا النص.

2) التنافر بين الطرفين واضح إذ لا نرى علاقة بين نظافة الأثواب والتبصّر بصناعة الأبواب، ولأجل ذلك سكت محمد عبده واكتفى بذكر إمكانية أخرى وهي "الأسباب" عوض "الأثواب" وسواء أكانت الأثواب أو الأسباب فإننا لا نرى للنص مخرجاً على وجه الحقيقة. بقي أن نبحث عن دلالة العبارة وقت تجري على المجاز. وإذ ذاك يكون الانتقال بالمعنى من الإجراء العادي إلى الإجراء المجازي بغية الاستجابة لمتطلبات السّجع دليلاً على تسلّط الكتابة وإن كان التخريج المجازي يؤدي إلى إشكالات أخرى. فإن اعتبرنا **نظافة الثوب** أو **نظافة السبب** كناية عن الثقة وحسن المعاملة وتجنب الغش اعترضتنا مشكلة التوفيق بين هذه القيم وقيم أخرى ستأتي: التحيّل، تحين الفرصة، الاختلاس... (ص109-111).

3) لا يترك السجع هنا أي نتوء، والمرور من الطرف الأول (أسلوب الخبر) إلى الطرف الثاني (الإنشاء) سهْلٌ.

هذا نموذج يبرز مراتب الكتابة ومسالكها في قضية جزئية كقضية السجع.

رأينا كيف انتقل من الباب إلى مادته وصانعه ونراه بعد ذلك ينتقل من الكل إلى الجزء المضمن فيه وكأن الحديث عن الجزء سيسوق النص إلى الزيادة في التفصيل والاهتمام بالدقائق.

- ذكر المكان (سوق الطرائف).
- البائع.
- الثمن.
- الوزن من أصل المادة.
- الهيئة.

وفي ذكره الثمن نسب الدنانير إلى "المعزية" (ص108) ونستبعد أن تكون النسبة عراء عن الدّلالة لا تخفي شيئاً. والسياق العام، وهو سياق الاستعراض والتباهي يدل

على أهمية هذا المبلغ وإذا اعتمدنا ما جاء في شرح محمد عبده كانت النسبة ضرباً من التورية إذ ارتبطت الدنانير المعزّية بالمجاعة، وإذ ذاك يبدو المقدار مالاً كثيراً وفيه تلويح بما سيأتي من تحين الفرص والاتّجار بشقاوة الآخرين.

ب ـ الدار: الدهليز:

- نلاحظ التنويع في المدخل حيث عمد المتحدث إلى الدعاء تحصيناً لجريان التعجب بعد ذلك والدعاء والتعجب يخدمان غرض المدح والمباهاة. والنص حريص على الإيفاء بالإيقاع وإن لم يتبيّن للقارىء التكافؤ المعنوي وأدّى ذلك إلى ظهور **التكرار** في الإتيان بفعل موجب والإتيان بعين معناه سالباً: "عمّرك ـ لا خرّبك" (ص109).

وظهور الجزء بعد الكل "الدار الجدار" ومن ثم يتبيّن أنه لا اعتبار لقوله "ولا خرّبك يا جدار" إلاّ الاعتبار الصوتي.

التضمين أو الانعراج المفاجىء:

بداية من هذه المرحلة نلاحظ تحوّلاً لم يسبق ما يؤذن به. وهو تحوّل سيؤثر في بنية النص ذاتها (دخول التضمين كنموذج لبنية تتعقد). وأهمّ صور هذا التحول تراجع الكمّ وتقدم الكيف وتعلقهما بالطرائق والأساليب ولذلك جاء الكم خادماً للكيف وتفسيراً له. وهذا التحوّل من التعلّق بمجرّد القيمة إلى الوسائل والأساليب سينقل النص إلى مستوى أشدّ خفاءً وأكثر تعقّداً، لأن الاستعراض سيتناول كل المراحل الخفية الكامنة وراء الظاهر أي سيكشف عن مورد الثروة وطرق الحصول عليها وينتقل من الظاهرة إلى سببها ومأتاها.

الانتقال من **الغنى** إلى **سُبُل الغنى**

ويزجّ بنا هذا في صلب المعاملات الاجتماعية والنّواميس المتحكّمة في العلاقات بين مختلف الشرائح المتعايشة في المجتمع.

ويبدو أن القانون المتحكّم في هذه العلاقات هو المنفعة الفردية، وتحيّن الفرصة للكسب والإثراء، وقد سلك النص في التعبير عن هذا القانون مسلكاً مباشراً صريحاً محرج البيان في نص "أدبي"، باختياره حالة نموذجية قصوى تشي،

لاتساق مراحلها وانتظام مراتبها، بأنها **غرض أدبي** وأسلوب في القول لا صورة عن معاملات حقيقية في المجتمع (لاحظ النص من "وخلف خلفاً" إلى "ثمّ درّجته بالمعاملات إلى بيعها" (ص109-110).

ولئن كان متن النص لا يلفت الانتباه فإنّ منطلقه ونهايته يستدعيان بعض الملاحظات:

● فمن قوله: "كان لي جار يكنّى أبا سليمان" إلى قوله: "أو يجعلها عرضة للخطر" (ص109) يتبادر للقارىء أن النص يتحرك في إطار قيم تحدّدها المواصفات الاجتماعية والأخلاقية السائدة كمعنى الجوار والتعارف: الخوف على الجار، الشفقة، الحسرة على ماله... لكن سرعان ما نكتشف أن التّاجر مغرق في الأنانية يصرّف هذه المعاني لفائدته فحتّى حديثه عن جاره وذكر ما له من مال فهو طريقة في التفاخر وإثبات ما سبق أن عبّر عنه من أمر تنازع الأخيار (ص107).

● كما نلاحظ مفارقة بين الإضافة في وصف أسلوب المعاملة وتصنيف ذلك الأسلوب في باب الحظّ و"السعادة" ممّا يُحدث في النص فجوةً عميقةً بين العرض والاستنتاج تؤدّي إلى ضرب من السّخرية اللاّذعة.

ففي كل الفقرة يبذل التاجر جهداً وَاضحاً في إنفاذ مخطّطه؛ وما نسبة الأفعال إليه، ووقوع المخاطب موقع المفعول به، إلا مظهرٌ من مظاهر ذلك:

- عمدتُ.
- حملتُ.
- ساومتُ.
- سألتـ [ـه] × 2.
- اقتضيتـ[ـه].
- أنظرتُـ[ـه].
- أحضرتـ[ـه].
- دَرّجتـ[ـه].

ويجري كل هذا إلى غاية عبّرت عنها في النص الأداة **حتى** مع فعل ناصع

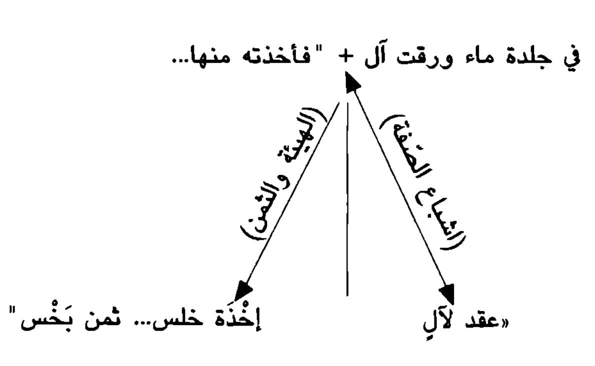
الدلالة على الغرض "حصلت" وهي الرّديف الإيجابيّ لقوله (ص109): "ثم أراها وقد فاتني شراها". ويضيف الكاتب ثلاثة مجرورات تدلّ على الوسيلة:

- بجدّ صاعد
وَ ـ بخت مساعد
وَ ـ قوة ساعد

وفي هذا تخليص للمسعى من كل بعد أخلاقي، وجعل النجاح موكولاً بِسعي يصادفه ظرف. والجناس بين "صاعد" و"مساعد" مهمّ، فهناك ارتفاع وبروز من جهة (لعله ارتفاع الطبقة التي ينتمي إليها) وظروف خفيّة "البخت" تساعد على الصّعود أرقى فأرقى. وهنا تكمن المفارقة ففي حين نراه يحدّثنا عن خطّةٍ مدروسة المراحل ينتهي إلى مسائل اعتقادية غيبيّة ولا سيما إن اعتبرنا الاقتباس عن عليّ بن أبي طالب "ورُبّ ساعٍ لقاعد" (ص110) فمن الساعي هنا ومن القاعد؟ وكيف نُفسّر الإغراق في التقابُل أهو المتحدث ـ التاجر وصل إلى أشدّ درجات السخرية و"الرقاعة" أم هو متحدّث آخر على لسانه يراقب ويحكم ويفضح المواربات؟

وللتأكيد على مسألة البخت وإقناع السامع بحسن الطالع، فتح المتكلم النص على نص آخر فيصبح الجديد شكلاً ومحتوى صورة بلاغية وأسلوباً من الأساليب يؤكد ويقنع لا على سبيل الحُجّة والبرهان وإنّما بشهادة الحدث ذاته وهي أحداث ينشئها قائلها إنشاء على مقاس الحاجة والغرض.

وعند هذا الحد من النص تبرز بشكل جلي القيمة المسيطرة على علاقته بالناس وهي "النفع الظاهر" و"الربح الوافر" (ص111) ولهذه القيمة المسيطرة سلطان على بنية النص أيضاً فإليها يعزى، في نظرنا، ظهور المقابلة في أتمّ صورها.



وتتأكد سيطرة القيمة وتتدعّم بالقدرة على تحيّن الفرص واستغلال الظروف استغلالاً أنانياً فردياً غير ملتزم بالمواضعات. وهنا أيضاً ينبني النص على المقابلة:

أطلب مثله منذ الزمن الأطول

لم أجد

≠

أخرج من دور آل الفرات { وقت المصادرات / زمن الغارات }

اشتريت

أ ـ الزّمن العاديّ سلبيّ بالنسبة إليه.

ب ـ يحقّق مبتغاه زمنُ الفوضى والجور (جور الحاكم، جور الناس).

ج ـ لا تهمّ الوسيلة وإنّما الشأن بالنتيجة (تراجع قيم كثيرة كالحلال والحرام مثلاً).

وعدمُ التكتّم والتصريح بأساليب الربح الوافر يطرح من جديد مسألة المتكلم في النصّ وما إذا كان الخطاب هنا إقرار أسلوب في المعاملة أم هو فضح لذلك الأسلوب، وهذا يتوقف على معرفة صاحب الخطاب في النص أهو التاجر حقاً أم هو خطاب على لسانه مُسْتَلَبٌ منه في محتواه وغايته؟ كما نلاحظ في هذا المستوى من النص ميلاً واضحاً إلى ترويض مظاهر من الثقافة التقليدية الشعبية وجعلها في خدمة سعيه في النص مثل: "والسعادة تنبط الماء من الحجارة" و"الدهر حبلى ليس يدري ما يلد" (ص111) وهو إذ يخرجها عن وضعها العام المنقطع عن السّياق ويدرجها في سياق بناه هو يوظفها لفائدته ويجعلها أداة من أدوات الإقناع. وكذلك يحاول أن يلبس سلوكه لبوس الدين. لاحظ طرحه مسألة الإيمان في آخر النص (ص112) بشكل ملحّ لكأن سلوكه مطابق لأصول العقيدة ليس فيه ما ينكره الدّين.

"فالمؤمن ناصح لإخوانه لاسيّما من تحرّم **بخوانه**".

وذكره ما يمليه الاحتماء بالخوان من أخلاق قام في النص بدور القادح أو المخرج فقد تفطن المتحدّث إلى المسافة التي قطعها النص بالانزلاق على أديم المجاورة الأملس لذا قطع المسار في لهجة حاسمة وقلب العنان إلى نقطة البدء.

"**ونعود** الآن إلى حديث المَضيرة فقد حان وقت الظهيرة" (ص112) ولكن

انقطاع النص لم يكن إلا انفتاحاً على نمط آخر من التداعي على صلة مباشرة بموضوع النص: "المَضيرة".

ولانفتاح النص من جديد مبرّر في الجملة فالمتكلم أعلن عن العودة إلى **حديث** المضيرة ويؤكد هذا حذر السامع في الاستنتاج إذ قال: "الله أكبر **ربما** قرب الفرج" (ص112).

وتوسعُ النص وانفتاحه سيعتمد نفس الطريق، وهي التسرب اعتماداً على علاقة المجاورة: الغلام، الطست، الإبريق، الماء، المنديل... ولكن مع فارق مهمّ يتمثل في تغير النسق فسيعمد المتحدث إلى أسلوب آخر لإنفاذ مخططه شعوراً منه أن المخاطب قد لا يتحمّل هذا العَناء وذلك بالتعبير هو ذاته عمّا يساور المخاطب وربما كان يرغب رغبة شديدة في قوله. وهذا معناه أنه يتقمص بالاضافة إلى دور المتكلم دور السامع. وهذا بيّن في قوله (ص114):

"يا غلام الخوان فقد طال الزمان (...) والطعام فقد **كثر الكلام**" ومن جديد ينفتح النص ولكنه انفتاح منحسر لم يتجاوز الخوان لأن السّامع رد الفعل وعبّر عن ضجره بصورتين لا تخلوان من طرافة:

1) السؤال المتضمّن في ذاته تصنيفاً وحكماً عبرت عنهما كلمةُ الشكل: "فقلت هذا **الشكل** فمتى الأكل" (ص115).

2) بالسطو على الخطاب ودفع التّداعي إلى أقصاه ثم إيقافه في نقطة ما إذ هو كما قال: "**أمر لا يتم**" (ص116) إذ المَضيرة قد تحتوي العالم بداية ونهاية.

ومتى وصلنا إلى هذا الحد من النص تراءت لنا بعض الملاحظات:

أ- انفتاح النص داخل النص الأم اتَّبع مبدأ التناسب ونشاط السامع ولذلك كان الانحسار أشدّ كلما تقدّمنا في النص.

ب- تنسحب الملاحظة السابقة على ردّ فعل السامع أي تأثير الخطاب فيه وإثارته إياه. والحركة هنا من الداخل إلى الخارج على عكس حركة النص. فكلما ساعدت حركة الخارج/الداخل التاجر على المبالغة في الوصف والتوسع في الجزئيات، كانت تلك الحركة مولّدة في السّامع حركة مقابلة من **الصمت** إلى التمني الصامت **إلى السؤال** إلى **الحكم** إلى **السبّ** إلى **الصياح**:

"فقلت الله أكبر ربما قرب الفرج" (ص112).

"فقلت هذا الشكل فمتى الأكل" (ص115).

" فقلت كل أنت من هذا الجراب" (ص117).

"فرميت أحدهم بحجر" (ص117).

معنى هذا أن عالم المتكلم وعالم المخاطب متنافران.

ج- لماذا هذه الحادثة المضافة في آخر النص؟ ألم يكن ممكناً أن ينتهي النص بقوله: "وخرجت نحو الباب وأسرعت في الذهاب" (ص117).

الجواب عن السؤال يكشف لنا عن تصور نظام النص جملة ويسمح لنا أيضاً بأن نحدد جانباً من مفهوم الحدث كما ينميّه هذا النوع من الكتابة.

القسم الثاني: الفعل في اللغة

مراحل بارزة في تحديد خصائص الكلام

إلى الأستاذ الجليل عبد القادر المهيري
الذي سمعت في درس من دروسه
ذات يوم من أيام 1967 بنبإ هذا العلم لأول مرة.

الاتّجاهات

ليس من السّهل تصنيفُ جهد متواصل وإنتاج غزير بدأ مع مطلع هذا القرن، لاسيما والأمور متداخلة والمسائل آخذ بعضها برقاب بعض. فيها الأدب وفيها اللّغة وهي تسعى إلى أن تستقل عن هذا وذاك.

فلا غرابة إن وجدنا أكثر من طريقة للتصنيف، ولا غرابة إن كان في كل مقترح نقص وعليه مأخذ. فمن اقترح التصنيف إلى "أسلوبية الأشكال" و"أسلوبية الأغراض"[1] قَبِل، ضمناً، النقد الذي يمكن أن يوجه إليه لفصله بين قضايا يصعب الفصل بينها، كمسألة الأشكال والأغراض. كما أنّ من اقترح التصنيف إلى "أسلوبية تعبيرية" و"أسلوبية الفرد" و"أسلوبية بنائية"[2] يدرك ما في تصنيفه من تجاوز، لأنّ كل حدث أسلوبي حدث تعبيري، بقي أن الذي يختلف فيه Bally عن Spitzer، مثلاً، إنما هو توظيف تلك التعبيرية. ففي حين يسعى الأول إلى استصفاء الأنماط التعبيرية لتحديد رصيد لغة من اللغات منها، يباشرها الثاني مباشرة فردية تقوم على الحدث اللغوي الفرد لإيجاد صلة وثيقة بين شخص المتكلم وكلامه، بناء على أن اللغة ظاهر يؤدي إلى باطن على مستوى الأفراد المستعملين لها.

ونصادف في بعض الدراسات تصنيفاً يتجاوز التقسيم الثنائي السابق فنجدهم

---

(1) صاحب هذا التقسيم هو Antoine Gerald في مساهمته: «**أسلوبية الأشكال وأسلوبية الأغراض أو الأسلوبية في مواجهة النقد القديم والنقد الجديد**». (بالفرنسية) ضمن **مسالك النقد الراهنة**، (بالفرنسية)، مجموعة 10/18 ص240 وبعدها.

(2) انظر كتاب: *Eléments de stylistique*, Paris: P. Barruco 1972.

يتحدثون عن: "أسلوبية وصفية" و"أسلوبية وظيفية" و"أسلوبية تكوينية" و"أسلوبية كمية"[3].

وواضح أن التقسيم لا يعتمد معياراً موحداً وإنما يمزج بين قضايا المنهج (الكمية) وقضايا النظرية الأدبية التي يتحرك منها الدارس. فالذي يهمه بالأساس الإجابة عن هذا السؤال: لماذا يكتب الكاتب؟ سيجد نفسه يبحث عن علاقة الأثر بصاحبه، وعن الفعاليات النفسية والاجتماعية وربما البيولوجية التي أوجدته وكانت أصلاً في تكوينه. أما الذي يهمه السؤال: كيف يكتب الكاتب؟ فإنه لا شك يركز عمله على ظاهرة الكتابة وما تتضمّنه من ملامح أسلوبية يصفها ويستصفيها في الآثار التي يعتني بها. إلا أن الاعتراض هنا يتمثّل في أن الدارس لا يقف عند حدود الوصف. بل إن الوصف ليس إلا مرحلة ضرورية للوصول إلى شيء آخر لعله أهم هو التأويل، وربط الملمح الظاهر بالأصل الباطن العميق. فتكون الأسلوبية الوصفية باباً إلى الأسلوبية الوظيفية والعكس: فليس في حوزة من يبحث عن أصل التكوين ومبعث الأثر إلا الأثر من جهة ما هو تشكّل لغوي وتجمّع علامي ترتسم على سطحه خلجات روح الكاتب. فلا مناص من أن يكون الخارج مَعْبَراً إلى الباطن، وأن يكون بالتالي الوصف مقدمة ضرورية إلى تحديد المكونات. لذلك يبقى هذا التصنيف تصنيفاً تقريبياً غير مقنع.

ولا فائدة من استعراض كل محاولات التصنيف إذ غايتنا ليست بيان ما عليها من المآخذ فمهما كان التصنيف المقترح لم يسلم من العيب، ولا بد أن يبنى على شيء عرفي. وليس لنا نحن تقسيم نقترحه بديلاً عن جهود التصنيف السابقة وإنما نريد أن نشير إلى السبب الرئيسي في صعوبة التصنيف وتداخل معاييره وهو عدم القدرة على تحديد الفضاء الذي تتحرك فيه الأسلوبية تحديداً واضحاً قاطعاً. فمجالها متسع غاية الاتساع، واهتماماتها متداخلة مع اهتمامات غيرها من وجوه النشاط المنصبّة على النص الأدبي. وقد يبلغ هذا الاتساع أحياناً مدى يشكك في

---

(3) انظر: *La stylistique*, Paris 1970: Kuentz, Guiraud
ص 316-318 حيث نجده يرتب الثبت البيبلوغرافي على أساس:
Stylistique génétique, Stylistique fonctionnelle, Stylistique descriptive, Stylistique quantitative.

صحة هذا العلم وفي وجوده أصلاً. فإنك متى قرأت كتاباً في الأسلوبية وجدت فيه أشهر الأسماء التي فكرت في ظاهرة الأدب: تجد إلى جانب "بالي" و"برونو" (Bruneau) و"ماروزو" (Marouzeau) و"دي فوتو" (Devoto) و"سبيتزر" و"غيرو" و"ريفاتير" (Riffaterre) تجد "بوليه" (G.Poulet) و"بارت" و"ستاروبنسكي" (Starobinski) و"ريشار" (J.P Richards) و"باشلار" و"فوكو" وحتى "سارتر" و"بولان" (Paulhan).

فأين حدود الأسلوبية وأين حدود النقد؟ ثم أين الوصف اللغوي للنص من التفكير في قضايا الخيال والنماذج الأسطورية التي ترسَّبت في أعماق الإنسانية وأصبحنا نحملها كالبذرة المختفية المتجددة تينع ولا تموت؟

ليس غريباً أن يكون تراجع الأسلوبية والحديث عن الأسلوبية في أوساط المثقفين في الغرب متولداً عن عدم قدرة القائمين عليها على تحديد موقعهم والإجابة عن مثل هذه الأسئلة.

الفصل الأول

الأسلوبية التعبيرية أو أسلوبية العبارة

Stylistique de l'expression

أسلوبية اللغة

اقترن هذا الاتجاه باسم "شارل بالي" Charles Bally (1865–1947م) أحد رُوّاد الأسلوبية.

ومن المفيد أن نشير إلى أنه تتلمذ على عالم اللغة السويسري "فرديناند دو سوسير F.De Saussure" وقام مع زميله "ألبير سيشهاي A.Sechehaye" بنشر دروسه المعروفة التي فتحت عصر الألسنية.

وفائدة هذه الإشارة تكمن في أن "بالي" سيبني نظريته في الأسلوب على ما لاحظ لدى الأستاذ من نقص في تصوّره لإشكالية اللغة ورأيه في نظامها.

وقد أثمرت هذه النظرية عدداً من المؤلّفات أهمّها دراسته المشهورة: "**مباحث في الأسلوبية الفرنسية**" *Précis de stylistique française* وقد نُشرت أول مرة سنة 1909 ثم تناولتها بعد ذلك طبعات عديدة أكثرها تداولاً الطبعة الثالثة التي صدرت بباريس عن "كلينسيك" Klincksieck سنة 1951.

ولبالي كتاب ثانٍ عنوانه "**اللغة والحياة**" *Le Langage et la vie*, Payot, Paris 1926 تسكت عنه المراجع في الغالب لكنه كتاب عظيم الشأن طرح فيه المؤلف آراءه في اللغة وعلاقتها بمختلف أوجه حياة المتكلم. وهي آراء تقوم من نظريته في الأسلوب مقام

الأساس. إذ لا بد لكل تصور للأسلوب من تصور مسبق لجهاز اللغة باعتبار الأسلوب حدثاً تعبيرياً ونشاطاً لغوياً.

ومن المنطلقات اللغوية الهامة في نظريته:

- اعتباره مادة الدرس الأسلوبي وموضوعه اللغة لا الكلام أي الاستعمال الجاري بين الناس لا اللغة الأدبية، هو ذلك المستوى الجاري على ألسنة الناس. ونية تجاوز أستاذه "دو سوسير" واضحة في هذا الموقف. فلقد اعتبر هذا الأخير نظام اللغة نسقاً من الرموز الدالّة تشدها شبكة من العلاقات لا اعتبار فيها للقيمة التعبيرية (Valeur expressive). أي أنه تصور نظام اللغة بعيداً عن ملابسات إنجازها، منفصلة عن مستعملها. بينما كان "بالي" يعتقد:

- أن اللغة حدث اجتماعي صرف يتحقق بصفة كاملة واضحة في اللغة اليومية الدائرة في مخاطبات الناس ومعاملاتهم.

- أن كل فعل لغوي فعل مركب تمتزج فيه متطلبات العقل بدواعي العاطفة بل إن الشحنة العاطفية أَبْيَن في الفعل اللغوي وأظهر بناء على تصور فلسفي يعتبر الإنسان كائناً عاطفياً قبل كل شيء.

لذلك دعا إلى ضرورة الاعتداد بالبعد العاطفي عند التفكير في النظام اللغوي فبين إحساس المتكلم باللغة واللغة علاقة تأثر وتأثير.

ولأن اللغة ظاهرة اجتماعية والإنسان في جوهره كائن عاطفيّ فإنه لا مناص للباحث اللغوي من الاعتماد على علمَي الاجتماع والنفس.

فإذا كانت اللغة تحمل بصمات المتكلم بها فرداً أو جماعة، وكانت من جهة ثانية شديدة الصلة بالسياق التاريخي والاجتماعي المنغرسة فيه، أصبح من المشروع السؤال عن مبرّر الفعل اللغوي وعمّا إذا كان إنجازه استجابةً للضوابط الاجتماعية أم للنوازع النفسية؟

يرى "بالي" أن كل فعل لغوي هو تردّد عميق بين قطبين هما:

أ - الدفقة العاطفية (La Pousée emotive).

ب - الأحاسيس الاجتماعية.

والقطبان في صراع دائم، كل واحد منهما يريد أن يفرض سلطانه على المنجز من اللغة حتى يخضعها فتلقاها حائرةً بين أن تكون تعبيراً عن ذات المتكلم أو تعبيراً عن سياقه والعناصر الخارجية الفاعلة فيه. والرأي عند "بالي" أن الأحاسيس الاجتماعية كثيراً ما تحد من قوة الدفق العاطفي وقلّ أن يوجد بينهما توازٍ. فالعلاقة بين القطبين علاقة توتر وصراع.

وعن هذا التفكير تولّدت فكرة مهمة سيطوّرها من جاء بعده ممن اعتنوا بعلاقة اللغة والمجتمع، مفادها أن اللغة وسيلة نتبيّن بها وفيها العناء الذي يتكبّده متكلّمها ليحقّق عملية الانسجام الاجتماعي.

ومن النتائج المهمّة أيضاً التأكيد على ضرورة أن تكون اللغة المدروسة أو الموصوفة اللغة المشتركة التي يتقاطع في قرارها الوجه العاطفي والوجه الاجتماعي لمجموعة لغوية معينة.

وإعراض "بالي" عن اللغة الأدبية يرتبط بجملة من القناعات أهمها:

1 ـ ليس للأسلوبية، من وجهة نظره، أية غاية نفعية أو إلزامية بمعنى أنها لا ترمي إلى تعليم أحسن الأساليب ولذلك تنفصل انفصالاً واضحاً عن فن الكتابة وهو من مشمولات البلاغة والخطابة. كما أنها لا تهتم بالقيمة الجمالية في التعبير الأدبي. فذلك من مشمولات النقد وتاريخ الأدب.

فالأسلوبية ليست بلاغة وليست نقداً، وإنما مهمتها البحث عن علاقة التفكير بالتعبير، وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوفق بين رغبته في القول وما يستطيع قوله: فالإنسان، كما سبق أن ذكرنا، كائن عاطفي تنطبع عاطفته على لغته، اللغة منغرسة في المجتمع مُندسة في ثناياه لذلك كان حريصاً كلما استعملها على أن يستعمل منها ما يتيقّن أنّه يُبلغ فكرته حتى إن كان ذلك على حساب دقة الفكرة وصرامتها. أي أن المتكلم يفكر في المتلقي باعتبار أن الخطاب اللغوي شيء مدرك لا ينفصل عن مُدْرِكه. وهذا يعني أنه واقع بين الرغبة الفردية في التعبير ونوع من الرقابة تفرضها بنية الفضاء الذي يقال فيه ويتحرّك.

2 ـ اعتقاد "بالي" أن ليس الفرق بين اللغة العادية واللغة الأدبية في تضمّن إحداهما الأسلوب وخلو الأخرى منه بل الفرق بينهما يكمن في **وعي المتكلم**.

فالمتكلم الأديب واعٍ غاية الوعي عندما يمارس عمله الأدبي باللغة لذلك ينحو إلى توظيفها توظيفاً جمالياً، بينما يأتيها غيره عن غير وعي فتأتي على لسانه عفواً. لذلك تأكدت ضرورة التفريق بين مفهوم الأسلوب واللغة الأدبية.

وهذه قضية أساسية في أسلوبية "بالي". فليست اللغة الأدبية شرطاً لوجود الأسلوب لاسيما أنها طريقة في التعبير يغلب عليها التقليد والاتِّباع، تكونت بترسب أساليب أجيال متعاقبة فأصبحت رصيداً مشتركاً بين مجموعة لغوية محدودة داخل مجموعة أكبر منها. اللغة العادية مختلفة عنها لا حاجة لها للاقتراض منها.

ولكن مع هذا الاختلاف التقاء. فاختراعات الكاتب انطلاقاً من اللغة الأدبية عميقة الصلة بما يخترعه المتكلم من اللغة العادية وفيها. فكل كلام في نظر "بالي" حدث أسلوبي مهما كان المستوى اللغوي الذي يُقدّ منه. ومن ثم تطفو اختراعات الفرد المتكلم على سطح اللغة العادية كما يطفو أسلوب كاتب من الكتّاب على سطح اللغة الأدبية المشتركة المترسبة في قرار السُنّة الأدبية. فجهد التعبير لا يختلف سواء تعلق الأمر بالحياة ـ اللغة العادية ـ أو تعلق بالفن ـ اللغة الأدبية ـ.

ونظراً إلى أن الأسلوبية تسعى إلى مسك العلاقة بين الكلام والتفكير، وهو وجه من وجوه علاقة اللغة بالحياة الواقعية ولأن الفكر الذي تعبّر عنه مندسٌّ في العاطفة ممتزج بها في الغالب، أصبحت الأسلوبية، على هذا النحو، شديدة الصلة بالتعبير الأدبي لأنه يقوم هو أيضاً على الأحاسيس والأثر الذي يخلقه في متقبله. فاللغة الأدبية واللغة العادية تشتركان في مظهر الإحساس. والفرق بينهما هو أن الكاتب يتبنّى ما يدور على ألسنة الناس ويجريه إجراء فردياً أدبياً بينما يبقى الاستعمال الشائع بين الناس اجتماعياً أوّلاً وآخراً.

وبهذه الكيفية تصبح غاية الأسلوبية الكشف، في حدود اللغة العامة، عن الملمح الأسلوبي، وبيان أن أصله موجود في أبسط أشكال اللغة وأكثرها جرياناً على الألسن. والغاية البعيدة تأكيد ثنائية البناء: فاللغة أصل وفرع. تحتل اللغة العادية الأصل وتكون اللغة الأدبية فرعاً يستمدّ أغلب خصائصه من ذلك الأصل.

ورغم أن اللغة الأدبية لا تهمه إذ ليست موضوع العلم الذي يسعى إلى تأصيله فقد استطرد في بعض مؤلفاته إلى بيان إمكانية وجود دراسات أسلوبية تتخذ من اللغة الأدبية موضوعاً لها. ومن المفيد أن نستعرض هنا مناقشته لعلماء الجمال

وخاصة كروتشه B.Croce الذي ذهب في مؤلفه المشهور Estetica (1902) إلى أن الخلق الفني، ومنه الأدب، ينبني على حدس يؤلف بين الأشياء بصورة كلية لا تتجزأ تستعصي على القسمة والتحليل. ومن هذا المنطلق يطابق Croce بين الفن والتعبير من جهة والحدس والتعبير من جهة أخرى بحيث تنتفي ثنائية اللغة/ الجمال، لأن الجمال يمتصّ التعبير ويتقمصه، معنى هذا أن الفكرة ليست سابقة التعبير عنها ومن ثم كان يرفض الفكرة القائلة إن اللغة وسيلة للتواصل لأنها تتولّد في نظره بصفة عفوية مع الشيء الجميل ذاته. فالعبارة لا تنفصل عمّا تعبر عنه. وتتقابل نظرية كروتشه من هذا الجانب مع نظرية "دو سوسير" إذ لا يمكن في تصوره أن يسبق النظام إنجازه (اللغة إنجاز ونظام في آن واحد) فلا فائدة من ثنائية اللغة/ الكلام. ويدقّق كروتشه فكرته وينتهي إلى أطروحات تبدو لمن لا يقتنع بها غريبة: فالإنسان عنده لا يتكلم طبق ما تحدده المعاجم وقواعد النّحو لذلك نجده يرفض كل المقولات النّحْويّة، ولا يقبل تقسيم الآثار الأدبية إلى مدارس، كما نجده يستخفّ بعلم البلاغة لأنه يطمح إلى مدّ المستعمل بأحسن الأساليب الموصلة إلى مراتب الجمال: والوجوه البلاغية في رأيه زائفة لأن العبارة الحق لا توجد إلا جميلة. فالشعراء وحدهم يتكلمون والإنسان لا يتكلم إلا بقدر ما هو شاعر. لذلك كانت تسميتنا الشاعر شاعراً مواضعة لأن الناس كلهم شعراء والفرق بينهم أن حدس أناس أهمّ من حدس آخرين. فكلنا من طبيعة جميلة شاعرة والفرق بيننا يكمن في درجة الحدس الفني.

وقد رد "بالي" على كروتشه معترفاً في المنطلق بطرافة هذه النظرية وتماسك بنائها إلا أنه أخذ على صاحبها أمراً يعتبره أساسياً هو حاجة الفنان إلى إبلاغ فنه والإبانة عنه وإيصاله إلى الناس. فلئن أقررنا بأن الأدب والفن ينبنيان على الحدس فإن العبارة لا يمكن أن تكون حدساً غير منقسم ومباشر، فمن الصعب أن نتصور تجرد الفكرة على كل شكل وإمكانية أن تفرغ خالصة في اللغة. لأن اللغة مهما كانت درجة عفويتها تشتملُ بالضرورة على بعض المظاهر العقلية المنطقية تضطرنا إليها حاجتنا إلى التعبير والإفهام. أي أنه لا بدّ من الوظيفة الإفهامية. فبمجرد دخول الواسطة يتغير الإحساس. والشعراء الذين حاولوا استعمال الواسطة مع الابقاء على الحدس كاملاً من أمثال "مالارميه" Mallarme جاء شعرهم غير مفهوم. ومستعمل اللغة بين اختيارين لا ثالث لهما: فإما أن يبني تعبيره على ضمّ "شتات ما بنفسه"

ضماً عفوياً لا يستند فيه إلى شيء وفي هذه الحالة لا يتجاوز كلامه ذاته وإمّا أن يستعمل جزءاً على الأقل من الطرق المتوفرة في البنية الجماعية أي لغة الناس. وإذ ذاك فسلام على الحدس إذ اللغة مؤسّسة اجتماعية تقتضي من المتكلم أن يُضحّي بنصيبٍ من فكرته الشخصية لفائدة المجموعة.

2 ـ ولا يخلو الوجه الثاني من ردّه من طرافة تتمثل في الإشارة إلى شيء ينساه الناس عادة وهو أن الأسلوبية تهتمّ بملاحظة ما قد أنجز وتم إنتاجه لا ما هو بصدد الإنجاز. إذن موضوعها المنتهي من النصوص لا النصوص الممكنة أو النصوص الآتية. والنص المنتهي قابل للتحليل والوصف.

واهتمام "شارل بالي" بمقولات كروتشه لم يكن دفاعاً عن اللغة الأدبية، فأمرها لا يهمه كما سبق أن بيّنّا، وإنما لأنها أطروحات تعارض المنطلقات النظرية التي يؤسس عليها دراسته للأسلوب. وقد اهتمّ بوجهٍ خاصّ بالقضية الأخيرة لذلك دعا في أكثر من موضع إلى فكرة أساسية عنده، وهي أن موضوع بحثه إنما هو العبارة منجزة منطوقة لا عملية الفكر أو التفكير فيها. فمع تأكيده على أن دراساته نفسية إلى حدٍّ ما من جهة أنها تقوم على ملاحظة ما يجري في ذهن المتكلم وقت يكون بصدد التعبير عمّا يجول بخاطره يؤكّد على أنها دراسات لغوية بالدرجة الأولى من جهة ما هي موجهة إلى الناحية المتشكلة من الفكر أي ناحية العبارة.

بقي أن نعرف الطرق التي نتمكّن بإنتاجها من استخراج الخصائص التعبيرية للغة ما؟

يقترح بالي طريقتين لاستخراج تلك الخصائص:

أ ـ الأسلوبية المقارنة الخارجية : (Stylistique comparative externe)

وتقوم على مقارنة وسائل لغة في التعبير بوسائل لغة أخرى. ويحتلّ هذا المنهج في مساهمته مكانةً متميّزة. فيكاد لا يخلو مؤلّف من مؤلّفاته من مقارنات يعقدها بين اللغتين الفرنسية والألمانية. وهو يدعو إلى طرد القياس بحكم أن ما صح بين اللغتين المذكورتين يمكن أن يصح بين لغات أخرى. وهو يعتقد أن هذه الطريقة تؤهل الدارس لمعرفة **هيكل اللغة الأساسي وبنيتها العامة**. وقد هدته المقارنات، مثلاً، إلى أن اللغة الألمانية أكثر احتفاء بالفعل وأضربه المختلفة وتعبر

من ثم عن الحدث بجميع دقائقه وجزئياته بينما تنزع الفرنسية إلى نوع من الاسمية لذلك لا يحتل فيها الفعل المكانة التي يحتلها في الألمانية.

كما لاحظ أن اللغة الألمانية تعبر عن المتصوّر الذهني بكل مفاصله وتفاصيله في حين تميل الفرنسية إلى شيء من التأليف والتركيز على العنصر الهام في الفكرة وإن كان ذلك على حساب بقية العناصر أحياناً. ومتى جمعنا هذه الملامح إلى بعضها نكون قد رسمنا الخصائص التعبيرية "expressivité" للغة من اللغات.

ومع اقتناع "بالي" بجدوى هذه الطريقة فقد كان حذراً منها متشدّداً في استعمالها. والاحتراز كما قلنا لا يتأتّى من شكِّه في جدواها مطلقاً وإنما لصعوبة التمييز الدقيق بين قضايا النحو ومعطيات الأسلوب لتداخل الميدانين هنا تداخلاً شديداً ولا بد أن يكون الدارس على درجة عالية من الفطنة حتى يسلم من الخلط وحتى لا يحشر في أسلوب لغة ما هو من نحوها.

ب ـ الأسلوبية الداخلية :

وهي تقوم على التقريب بين أنماط التعبير في نطاق اللغة الواحدة، وتحديد العلاقات بينها وبين الفكر بمراعاة ظروف القول وتأثيرها في العبارة، وبالانتباه إلى الوسط الاجتماعي والثقافي المحيط بالتعبير، كما يجب مراعاة تأثيرها في المتقبل وفي باثّها أيضاً. فـ "بالي" جازم الاعتقاد بأن الشحنة العاطفية التي يضعها المتكلم في تعبيره تختلفُ باختلاف ظروف مقاله. فلا مناص من تدبّر حكم المتكلّم من جهة الوسط الاجتماعي الذي ينتمي إليه ودرجة ثقافته فكل ذلك يُعين على معرفة خصائص تعبيره.

ولا بُدّ من الانتباه هنا إلى قضية مهمة ألحّ عليها "بالي" في كتبه وحذّر من مغبّة الوقوع فيها وهي الاعتقاد بأن التعبير شحنةٌ عاطفيّةٌ صرف يسعى من خلاله صاحبه إلى التأقلم مع وضع اجتماعي. فكل تعبير يحمل شحنة إخبارية موضوعية ولذلك وجب التمييز في كل فعل لغوي بين المحتوى اللساني والمحتوى الأسلوبي. فكل تعبير ثنائيّ البنية فيه نواة ثابتة لا تتحول وهي المحتوى اللساني أو اللغوي وفيه جانب متغير، هو ضرب من التنويع على تلك النواة وهو المحتوى الأسلوبي. وهذا المحتوى الأسلوبي شحنة ذاتية تنضاف إلى نواة الخطاب الثابتة

الموضوعية المؤهلة لأداء الإخبار منفصلاً عن المخبر. والفرق بين متكلم ومتكلم يكمن في الجزء المتحول من هذا الثابت.

وقد هدته طريقة التفكير هذه إلى الوقوف على مفهوم إجرائي غاية في الأهمية هو مفهوم **المحتوى الأدنى** (Contenu minimal) وهذا المحتوى هو المقياس الذي تتحدّد على أساسه القيمة التعبيرية وعليه ينبني كل تحليل أسلوبي. يقول "بالي" في هذا الصدد:

"إن تحديد المحتوى المنطقي في العبارة هو وحده الكفيل بإبراز قيمتها العاطفية".

وأطروحة الثابت في التعبير والمتحول هي التي تشرع الأسلوب والعلم القائم عليه إذ يقتضي مفهوم الأسلوب القدرة على أداء المحتوى الواحد أو الفكرة الواحدة بطرق شتّى.

وينسحبُ هذا التقسيم الثنائيّ على نوع التأثير الحاصل في المتلقي عن العبارة اللغوية. وقد أبرز "بالي" مفعولين:

- المفعول الطبيعي (effet naturel).

- المفعول الإيحائي (effet par évocation).

والمفعول الطبيعي هو المفعول الناتج عن أبنية اللغة في حد ذاتها فإذا أخذنا مثلاً الصيغ التي تفيد التصغير وجدنا لها مفعولاً مختلفاً عن الصيغ التي تفيد المبالغة وهما صيغتان من نظام اللغة.

ومن أبنية اللغة أيضاً جَرْس الكلمات: الفُونيمات أو الصّواتم من حيث مخارج الحروف وصفاتها. كما يمكن أن نذكر طول الكلمة وقصرها ونربط بينه وبين المعنى، فإن طالت الكلمة أو تعقّدت بنيتها عبّرت عن شيء من العسر في إبراز المعنى وإذا ما قصرت وسهلت مخارجها عبرت عن السهولة والليونة. كذلك وقع الاهتمام بإمكانيات التركيب والتقليب التي توفرها الجملة فالمفعول الطبيعي مفعول المقال. أما المفعول الإيحائي فهو قدرة الخطاب على دفع المتلقي إلى سلسلة من المعاني ليس في المقال ما يدل عليها بصفة مباشرة. فإذا أخذنا هاتين الجملتين:

- إنّ الطقسَ باردٌ.

- يا له من طقسٍ باردٍ!

كان الفرق بينهما أن التعبيرية في الجملة الأولى في الدرجة الصفر بينما تنحو في الجملة الثانية إلى الناحية الموجبة. وهذا معناه أننا في الأولى لا نتبيّنُ موقف المتكلم من القضية التي تتضمّنها الجملة في حين أن الجملة الثانية مشحونة، يمكن لنا أن نستشف منها موقف المتكلم مما يقول. فالوظيفة الغالبة على الجملة الأولى هي الوظيفة الإفهامية أو الإخبارية بينما تطفو الوظيفة التعبيرية على الجملة الثانية. لكن المعنى الذي نستنتجه ليس في ظاهر القول وإنما نصل إليه بالتأويل والإيحاء. إنه في باطن اللغة لا في ظاهرها والمتكلم في هذا السياق استطاع أن يحرك فيها طاقتها الكامنة وجملة المعاني العقلية التي تفتح القراءة على ما هو ضمني. فالمفعول الإيحائي مفعول ليس في النص ولكن لا بُدّ من النص لاقتحام أفقه واستشراف فضاءاته. وبالإيحاء نستطيعُ تحديد البيئة الاجتماعية التي ينتمي إليها المتكلم كما يمكن أن يُشير إلى انتماء طبقيّ أو مهنيّ ويظهر ذلك (ضمناً) في نوع الكلمات والصور والتشابيه المستعملة.

ولذلك كان مشروع "بالي" الكبير الإلمام بالمحتوى العاطفيّ للغة قاطبة لا للكلام كحدث فردي، إذن هو البحث عن البُنى اللغوية في ذاتها وقيمتها التعبيرية العامة. وليس الاهتمام بالفرد إلا طريقاً إلى معرفة الخصائص التعبيرية للغة عامة. فكأن غايته كما عبّر عن ذلك أحد الدارسين:

"**إقامة ثبت بالقيم التعبيرية لنظام اللغة**".

وكأنه وقع هنا في ما وقعت فيه البلاغة القديمة بسعيها إلى تصنيف أحسن الأساليب الضامنة لحسن القول وبلاغته. فعمل "بالي" يبدو من هذه الجهة إحصاءً للوسائل التعبيريّة في نظام اللغة.

الفصل الثاني

أُسلوبيّة الفرد - المَلمَح الظاهر مجاز إلى الباطن

يعتبر هذا التيار المرحلة الحاسمة في تأسيس أسلوبية أدبية تتخذ من النص الراقي موضوعاً، وتنفذ من بنيته اللغوية وملامحه الأسلوبية إلى باطن صاحبه ومجامع روحه. وهي لهذا تعتبر منعرجاً حاداً بالقياس إلى مرحلة البدايات مع عالم الأسلوب "شارل بالي".

ولئن كان "ليو سبيتزر" Leo Spitzer (1887–1960) أشهر من مثّل هذا التيار من الناحية الأدبية، ولهذا السبب نركّزُ على أعماله الحديثَ، فإن جهوداً عدة في اختصاصات مختلفة مهّدت لبروز هذا التيار، واستفاد أصحابه لرسم خطّهم الفكري، وبناء نظريتهم في اللغة والأدب من مناخ فكريّ مُسَاعِد استطاع بالتزامن مع مناخات أخرى وبمواجهتها التشكيك في قدرة بعضها النظرية والإجرائية، والإقناع بانفصال مشاغلها عن دفق الحياة وفعالية التاريخ لفصلها موضوع بحثها عن سياقه المتحرك الحي ومعاملته معاملة الجسم المحنّط. ولأخذها فكرياً ومنهجياً بحتمية آلية تقرن وحدة الأسباب بوحدة النتائج.

وبناءً على ما تقدّم نستهلّ الحديث عن آراء "سبيتزر" بالوقوف على هذه الفترة التمهيدية.

1 ـ التمهيد أو مصادر التفكير :

إن قارىء آثار "سبيتزر" وبالخصوص الترجمة الذاتية لمساره الفكري وقد

جعلها فاتحة كتابه المشهور "**دراسات في الأسلوب**" *Etudes de style* والمنشورة عند "غاليمار" Gallimard سنة 1970، يتبين بسهولة أنه ينطلق في ضبط مواقفه النقدية، وبناء المنهج الذي مارس على هديه النصوص الأدبية، واقترحه على غيره أداة ناجعة لعزل الملامح الأسلوبية والربط بينها وبين كاتبها، أنه ينطلق من النقض والثورة:

● ثورة على حذر أستاذه "ماير لوبكه" Meyer Lübke (1861–1936) المبالغ فيه في دراسة قوانين التحولات الصوتية في نطاق اختصاصه في اللغات الرّوْمنيّة، وثورة على أصوله الوضعية التي يغدو بموجبها جانب مهم من الدرس "حذلقة لا طائل من ورائها"، ونشاطاً آلياً يفصل موضوع الدرس عن وسطه الحيّ التاريخي المتدفّق بالحياة. وقد لخص انطباعه عن درس أستاذه، وكان يُكْبِر سعة علمه ودقة اختصاصه وقدرته العجيبة على وضع القوانين الآلية المجردة، لخّصه بقوله: "إن دروس الفرنسية التي تلقيتها على أستاذي "لوبكه" كانت دروساً في ما قبل ـ تاريخ الفرنسية لا في تاريخها المليء بالحياة"..

● ولم يكن حظه مع أستاذ الآداب أوفر من حظه مع أستاذه السابق. فبالرغم من بعض الانتعاش الذي دبّ في اللغة الفرنسية على يديه بسبب اهتمامه بشرح النصوص، فإن العمل العلمي الحقيقي في نظره لم يكن النص ذاته، فمضمون النص شيء ثانوي تابع لأمر آخر أهم في معتقده الأدبي وهو البحث في ظروف الأثر التاريخية، وتحديد الصلات بينه وبين غيره من المؤلّفات والمصادر المكتوبة المعروفة بتحديد ما فيه من عناصر شخصية، مبتدعة ربما، وما فيه من اتباع وأخذ. إذن كانت الغايةُ القصوى للبحث العلمي الجدّي تحديدَ الصّلات بين الأثر وبقية الآثار وإبراز المؤثّرات. إنه البحث في مصادر الأثر ومآتيه ومبرّراته إلى درجة أن هذا الأستاذ كان يجدّ في البحث عن الصلة بين فشل "موليير" Molière في زواجه، وفشله مع النساء عامة، ومسرحيته "**مدرسة النساء**" *L'école des femmes*. وقد كان الأستاذ مقتنعاً بأنها صورة لذلك الفشل، وكان "سبيتزر"، وهو يثور على هذه الأساليب والمناهج، يرسمُ ملامحَ الشقّ الفكري الذي كان يستهويه ويكشف تلميحاً وتصريحاً عن المستندات التي أقام عليها منهجه، والموارد التي استقى منها مذهبه.

ويبدو أنه تأثر مباشرة بـ: شوشار Schuchardt (1842-1927) وهو من علماء اللغة الذين عارضوا بشدة مفهوم "**الحتمية الآلية**" déterminisme mécanique؛ وأصحابه يقرنون وحدة الأسباب بوحدة التغيرات لأنهم يدرسون اللغة مفصولة عن تحقّقها، ومفصولة خاصة عن حاملها بينما كان "شُوشار" يدافع بشدّة عن مفهوم **المبرّر** motivation، والقوة المحركة الكامنة وراء كل تمظهر، ممّا دفعه إلى الاهتمام أساساً بالتعبير، باعتباره حدثاً صادراً عن قوة دافعة. كما اهتم بمقاصد المتكلّمين من كلامهم لأن اللغة لا تنفصل وظيفياً عن ظروف إنجازها وإن كان لا يرفض القول بوجود قوانين لغوية صارمة.

- **"فلهلم فون همبولدت" Wilhelm von Humboldt (1767-1835)**

رغم اشتغاله بالسياسة واهتمامه بقضايا عاجلة ناتجة عن التوتّر الحاصل بين بروسيا وفرنسا فلقد نُشر له بعد سنةٍ من وفاته 1836، كتابٌ بعنوان **بنية اللغة** *La structure du langage*. وقد ألحّ في مواطن عديدة من هذا الكتاب على ترابط المظهر اللغوي بالطاقة الباطنة، وإليه تعود المعادلة المشهورة التي تربط كل ظاهرة لغوية "Ergon" بدفق باطنيّ "Energeia". وهو قاسم مشترك بين الكاتب والمجموعة التي ينتمي إليها. لذلك اعتبرنا تأثر "سبيتزر" به تأثراً مباشراً رغم الفارق الزمني لأهميّة هذه المقولة في تحليل "سبيتزر" كما سنرى.

ولا شك في أن مصادره لا تقتصر على ما ذكرنا بل لعل تأثير ما ذكر ليس شيئاً ذا بال إذا قارنّاه بما كان يحدث في الدراسات اللغوية والجمالية والفلسفية من تحول في النظر ونقاش ثريّ بين مختلف الاتجاهات؛ وقد مثل ذلك الأرضيّة الخصيبة التي تغذى منها "سبيتزر" ومنها استمد مقوّمات نظريّته الأسلوبية والنقدية.

فلقد بلور العمل الذي قام به "شارل بالي" مفهوماً غاية في الأهمية هو مفهوم "القيمة التعبيرية" Valeur expressive بما يتضمّن من تصور لمؤسسة اللغة وتقدير لأبعاد الفعل اللغوي. فالقيمة التعبيرية تعني أساساً حضور المتكلّم في كلامه، وارتسام خلجات فكره ونفسه على أديمها. وتعني أيضاً أن اللغة أداة تواصل تنجز بدوافع وتحل بمقامات وأوضاع وترتبط بمقاصد، فلا مناص من أن تكون أداةً اجتماعية أو مؤسّسةً اجتماعية توظّف طبق مقتضيات هذا الاعتبار.

ولقد تبنّى بعضُ تلامذته هذه الفكرة لأنها تخلّص اللغة من عقال الدرس الفيلولوجي الّذي سُلّط عليها طوال القرن التاسع عشر، وقبله أيضاً، وتعيد الصلة بينها وبين الحياة وتلمس فيها المبررات الواقعة خارجها. ولكنهم لم يكونوا راضين تمام الرضى عن عمل أستاذهم لأنه حصر دراسته في المتداول من اللغة، ولم يُولِ النصّ الأدبيّ الراقي عناية، ولم يقنعهم ما كان يتعلّل به من غياب الوعي في اللغة المتداولة بين الناس والصنعة والتّعهّد في اللغة الأدبية التي يأتيها صاحبها عن وعي فتذهب العفوية التي كان "بالي" يبحث عنها. فمتى فسدت العفوية القائمة بين المتكلم وكلامه أصبح الكلام أقل دلالة على عاطفة المتكلم، وفكرته أو "ذهنّيته".

كما أنهم لم يقتنعوا بما كان يسعى الأستاذ إلى تحقيقه من إقامة ثبت بأسلوب اللغة قاطبة واستصفاء خصائصها وخصائص عقلية الشعب الذي يتكلّمها ممّا يظهر عليها من ملامح أسلوبية. ورأوا أن هذا العمل لا يختلف في جوهره عن عمل البلاغيين القدامى الذين كانوا "يلهثون" وراء أحسن الأساليب، وأكثرها إيفاء بمقتضيات البلاغة والخطابة.

وقد كان "ماروزو" Marouzeau (1878-1964) من أكثر تلاميذه جرأةً على التجاوز والتبديل. وكان أول ما بدأ به البحث عن تعريف للغة يعكس مشاغله، ويشير إلى المنظور الذي تبناه في دراسة الأسلوب. يقول في التعريف:

"إن اللغة هي جملةُ الوسائل التعبيرية المتوفرة للمتكلّم ليصوغ ما يريد أن يقول".

ثم يدقّق التعريف مضيفاً:

"إنّها ذلك الثبت بالإمكانات وذلك الرصيد المشترك الموضوع على ذمة المتكلمين الّذي يسخّرونه لحاجتهم في التعبير باختيار ما يناسبهم منه. والأسلوب في ممارسة الاختيار بحسب ما تجوّزه قوانين اللغة".

ومن التعريفين نستنتج:

- أنه تبنّى، كما أسلفنا، مفهوم "القيمة التعبيرية" كما جاءت عند "بالي".

- أن هناك انتقالاً من مستوى اللغة إلى مستوى الكلام، أي تحويل وجهة البحث من الجماعي ـ اللغة ـ إلى الفردي ـ الكلام ـ فليس الحديث هنا مركزاً،

كما كان عند بالي، على العناصر العاطفية المجردة الموجودة في اللغة وإنما أصبح موضوعه الفرديّ عِند المتكلم أو الكاتب. وأبرز دليل على ذلك بروز مفهوم إجرائي ستكون له في الدراسات الأسلوبية قيمة كبيرة هو مفهوم الاختيار. وهو هنا قد نتج بصفة حتمية لانتقال مجال البحث من اللغة إلى الكلام. ومفهوم الاختيار يشير إلى توفر أكثر من إمكانية لقول الشيء الواحد، كما يشير إلى حرية المتكلّم أو الكاتب في اختيار أكثر تلك الإمكانيات ملاءمة لقصده وموضوعه. ومن نتائج ذلك إدراج اللغة الأدبية بشكل طبيعي في مجال الأسلوبية. ولا تخفى على أحد الأهمية المنهجية التي يكتسيها هذا المفهوم فالتحليل الأسلوبي يصبح متى قلنا بالاختيار قائماً على المقارنة والمقابلة، ذلك أننا لا نعبّر عن الشيء الواحد بنفس الطريقة لما للغة من إمكانيات وللمتكلم من حرية رغم ضوابط الموضوع والمتكلم ذاته والقصد من الكلام التي تحد من تلك الحرية وتطوعها(*).

هذه النقلة النوعية في موضوع الأسلوبية من اللغة إلى الكلام سيعمّقها "سبيتزر" ويكرّس لتأصيلها كلّ جهوده النظرية والتطبيقية.

ومن الأصول التي أثرت في هذا التيار تأثيراً ظاهراً نظرية "كروتشه" الجمالية (1866-1952). بل لقد اتسع تأثيرها ليشمل كل المدرسة المثالية الألمانية التي كان "فوسلر" من أعلامها البارزين. ومن دلائل التأثر بجمالية "كروتشه" إهداء كارل فوسلر باكورة بحوثه عن أصول الوضعية والمثالية في علم اللغة لصاحب المؤلف الذائع الصيت *Estetica* وقد نشره سنة 1902. ومنذ نُشر الكتاب والشّرّاحُ والدارسون يتناولونه بالتحليل والتعليق والنقد، وتجد فيه فئات من المبدعين سنداً للدفاع عن نهجها في الكتابة وتصوّر العمل الإبداعي. ويمكن أن نلخص بإيجاز كبير الأصول التي ارتكز عليها فهمه للجمال في النقاط التالية وقد كنّا أشرنا إلى بعضها في الفصل السابق.

(*) لماروزو مؤلفات عديدة أشهرها كتابه **مبحث في الأسلوبية الفرنسية** *Précis de stylistique française* وقد ورد هذا التعريف بـ. ص10 من طبعة باريس.
وله أيضاً كتاب بعنوان **الألسنية أو علم اللغة** *La Linguistique ou science du langage* وطبع أكثر من مرة والطبعة المعروفة هي طII باريس 1944. وله **قاموس المصطلحات اللسانية** *Lexique de la terminologie linguistique*، طبعة باريس، 1943.

- الطريق إلى المعرفة لا يكون إلا الحدس، والمعرفة الحاصلة عنه ليست معرفة استدلالية برهانية يقينية ولا معرفة بغلبة الظن وإنما هي معرفة تخييلية لها قدرة فائقة على توليد الصور.

ووجه الاختلاف بين هذا النوع من المعرفة وبقيّة المعارف الأخرى يكمن في أنها معرفة فردية شخصية عن أشياء متفرّدة في حين أن المعرفة الاستدلالية معرفة موضوعية جماعية. واعتماد الحدس طريقاً إلى المعرفة يعني الانغماس في الذاتي في مقابل الموضوعي، واعتبار العلم بالشيء لا ينفصل عن التقاط الذات العارفة له. ومن ثم كان ما ينطبعُ في نفوسنا وذواتنا صور الأشياء ومثلها التي نلتقطها. وباعتبار أنّ المعرفةَ الحدسيّةَ لا تنتج إلا الصور، بل إن الحدس الصورة ذاتها، اتحدت العبارة بالحدس وأصبح هو هي، وعفت الرسوم بين الشكل ومضمونه، وأصبحا وحدة لا تنقسم يتم التقاطها دفعة واحدة بالتزامن.

- وهذه المعرفة الحدسية تعبيرية بالضرورة وعلى هذا الأساس بنى "كروتشه" مقالته المشهورة التي ردّدها كثير من الشعراء بعده وهو قوله "الفن لغة أو الفن هو اللغة"، وهي لغة تنطمس في قرارها كل التوجهات الإفهامية الإعلامية وتنحسر كل أبعادها المنطقية لتنصب على الذات للإفصاح عن مجاهلها والبوح بحالاتها. تلك هي وظيفة الشعر أساساً.

وعلى هذا الأساس بنى مفهومه للشعر. فالشعر نقيضُ العلم والمعرفة والتواصل وكل ما هو مشترك عام. إنه الذات في لحظة تجلّيها وتوحّدها وهي اللحظة التي تنصهرُ فيها المادةُ والشكلُ فلا يبقى مجال للحديث عنهما حديثاً ثنائياً يفصل الموجودات إلى شكل هو قوانين المنطق وقوانين اللغة ومادة تأتي تلك الأشكال لتجْليها وتظهرها، فالشعر والفن واللغة شيء واحد. إن الفن لغة والشعر لغة وكل فعل لغوي إنما هو في قراره فعل شعري وما عدَا ذلك فلا يعتد به.

لذلك أكد "كروتشه" بحزم على ضرورة فصل الفن عن أصناف العلوم المنطقية وأنماط السلوك المختلفة من سياسية وأخلاقية لأنه من معدن يختلف عنها اختلافاً جوهرياً.

ولما كان الفن لغة كان الجمال علماً بالعبارة وعلماً عاماً باللغة: "Science de l'expression et linguistique générale" وكانت وظيفته الأساسية ضبط

المقاييس التي نفرّق على أساسها بين الجميل والقبيح. وليس هناك من مقياس في نظر "كروتشه" إلاّ تلك الوحدة المذكورة. فالجميل عبارة مصيبة والقبيح عبارة مخطئة لم تقع على موضوعها. ولا بد أن تتمّ تلك الأحكامُ ويقع التصنيف بعيداً عن مقتضيات الحقائق والأخلاق والأعْراف.

ورغم ما قد يبدو على توجّه "كروتشه" من إغراق في المثالية، واحتفاء مبالغ فيه، ربما، بالذاتية، وإيمان صوفي بتوحّد الفن واللغة إلى حد لا يمكن التفكير في الفصل بينهما حتى لكأنهما في البدء شيء واحد، رغم كل ذلك كان "كروتشه" من أبرز علماء الجمال، في النصف الأول من القرن العشرين، علماء الجمال الذين جعلوا الجمال لغة والفن لغة وبالتالي علّقوا باللغة ملامح الفعل الإبداعي. ولعل هذا الإقرار ساعد غيره، من أمثال "فوسلر" Vossler و"سبيتزر" على اعتبار النص الأدبي موضوع الدّرس الأسلوبي واعتبار لغة النص أهم مدخل إليه بل المدخل الضروري الذي لا يتسنّى بدونه الدخول إلى سرّ جماله. مع العلم أن "كروتشه" كان يدفع بشدّة كل إمكانية لدرس الفن درساً مقنّناً، ويرى أن جوهره لا يمكن أن يحيط به أي شكل من أشكال الدراسة وأنّ وجه التفاعل الوحيد بين القارىء والأثر الفني هو التواجد والتقاط ما به معايشة وحدساً.

فنظرية "كروتشه" بناء على ما بيّنا تتقابل مع نظرية مؤسّس اللسانيات "دو سوسير" فهو، على عكس هذا الأخير، لا يرى فائدة في ثنائية اللغة/ الكلام أو هو لا يقول بفصل النظام عن تحققه إذ لا يتصوّر أن يسبق النظام تحققه بأي شكل من الأشكال. فهو قليل الاعتداد بالرأي القائل إننا نتكلم حسب وسع المعجم ومقتضيات التركيب ومن ثم كان يرفض المقولات النحوية، ويرى أن الدراسات اللسانية بمختلف فروعها تقوم على تقطيع غير طبيعي لظاهرة اللغة. كذلك كان ينقضُ، في ما كتب، فكرة المدارس الأدبية والأنواع ولا يعتقدُ البتة في جدوى تصنيف الأساليب والوجوه البلاغية إذ العبارة لا توجد، من وجهة نظره، إلا جميلة وعليه فالشعراء وحدهم يتكلمون أو بعبارة أدق إن الإنسان لا يتكلم إلا بقدر ما هو شاعر ولا فرق في نظره بين (homo loquens و homo poeticus).

* * *

أثّرت هذه الأفكار في المدرسة المثالية الألمانية تأثيراً بعيدَ الغور. وقد ظهر ذلك التأثير في آثار رأس من رؤوسها وهو "كارل فوسلر" صاحب المؤلف

المشهور: "الوضعية والمثالية في العلوم اللغوية" وقد نشره سنة 1905 وتطغى على الكتاب لهجة المناقشة والمجادلة والبناء بالرفض، رفض طريقة الوضعيين في تحليل الظاهرة اللغوية وقد كانت تمارس تصنيفاً تصاعدياً للظاهرة اللغوية ينطلق من الصوت إلى الكلمة إلى التركيب إلى الدلالة معرضاً عن دراسة الأساليب وكل ما يقوم على الملاءمة بين اللغة والبواعث الجمالية، معتبراً إياه من مجال تاريخ الأدب أو النقد. في حين كان "فوسلر" يدافع بشدة على أن الأسلوب هو العلم الوحيد القادر على تقديم شرح حقيقيّ للظواهر التي تصفها اللغة، لأن "تاريخ التطور اللغوي يمكن أن يكون تاريخ الأشكال الروحية للتعبير أي تاريخ الفن". ورغم أن الفرق بين علم الأسلوب وعلم اللغة بقي ماثلاً في كتاباته باعتبار الأول دراسة اللغة كإبداع والثاني دراسة اللغة في تطوّرها التاريخي، برغم ذلك كان يعتقد أن الأسلوب هو مصبّ لجميع الوسائل التعبيرية والجمالية. ولعله لهذا السبب ركز محاولاته على النص الأدبي واللغة الراقية. ولم يكن يهتمّ في شرح أدب كاتب بالعناصر الخارجية، وكان يحاول التقاط روحه وفكره في وسطه اللغوي وداخل بناء النص ذاته، بناء على مبدإ تطابق الفن واللغة الذي نادى به "كروتشه". ومن الظواهر البارزة في أعمال "فوسلر" قيامه بأعمال تطبيقية مفيدة، جرب بها وفيها إجرائية اختياراته المنهجية، واتخذها من ثم دليلاً على أهمية الخطّ الفكريّ الذي كان يدافع عنه. وقد التزم في كل تلك الأعمال الوصول إلى روح الكاتب، وقراره المبدع بتوظيف الوسائل اللغوية الموجودة في نصوصه والملامح الأسلوبية القارّة. فقد درس، مثلاً، عَرُوضَ الشعر وقوافيه عند بعض شعراء إيطاليا وفرنسا ولاحظ عند بعضهم عدولاً وخروجاً عن النمط المعروف في بناء أعاريض الشعر وأَضْرُبِهِ، وبيّن أن ذلك العدول لم يكن سهواً أو جهلاً بقواعد النظم والبناء وإنما كان فعلاً عن قصد تبرّره الدّلالات الفنية التي قصدها هؤلاء الشعراء.

وأشهر أعماله التطبيقية، في هذا المجال، دراسته لقصص الحيوان التي كتبها الفرنسي "لافونتين" La Fontaine وتنقل عنه كل الدراسات الأسلوبية تحليله لقصة "الغراب والثعلب" أو تشير إليها. فقد استغل "فوسلر" بعض مكوناتها اللغوية وملامحها الأسلوبية كطريقة النّداء والوصف والتشبيه والاستعارة ليحدد نظرة الكاتب إلى عالم الحيوان وخصائص تلك النظرة. وهو في كل ما يقرّره من نتائج لا يستعينُ إلا بالملاحظات اللغوية. وأهم ما يستنتج من هذا العمل ومن غيره من

الأعمال التطبيقية المزاوجة بين الوصف والتأويل. فاستخراج الخصائص الأسلوبية والعناصر اللغوية اللافتة في التركيب ليس غاية في ذاته بل يكون هذا العمل قليل الجدوى إن لم يسمح لنا بالغوص على أعماق الكاتب ومعرفة روحه الفني الدقيق المختفي وراء تنوع آثاره واختلافها، ذلك أن هذه الملامح الأسلوبية لا بد أن تكون، رغم اختلافها، متأتية عن نفس الروح ومؤدية إليها أيضاً. فيكون عمل الناقد في الأصل إيجاد الوحدة في التنوع، والأصل الثابت العميق وراء جمع النصوص وتباينها الظاهر.

ولكن عمل "فوسلر" بقي مشدوداً إلى فكرة جوهرية لديه تتمثّلُ في البحث دائماً عن العلاقة بين أسلوب الفرد ومستوى لغوي محدّد تاريخياً أي أنه كان يمارس الأسلوب لإنارة تاريخ اللغة وتطورها وهو ما سيخلص من عقاله "ليو سبيتزر".

"ليو سبيتزر" (1887-1960):

نعتمد في تقديم المعلومات عن اتجاهه الأسلوبي على مصدر رئيسي هو مؤلف "سبيتزر" **دراسات في الأسلوب** *Etudes de style* طبعة "غاليمار" (Gallimard)، باريس، 1970. والكتاب قسمان:

1- مقدمة هامة جداً كتبها الناقد "جان ستاروبنسكي" (J.Starobinsky) ص7-39. وفيها تحليل دقيق لمحتوى الكتاب المذكور.

2- متن الكتاب وهو بدوره قسمان:

أ ـ مدخل نظري ص45-78 جاء في صورة ترجمة ذاتية لحياة "سبيتزر" العلمية. وقد اعتمده مقدم الكتاب اعتماداً كلياً.

ب ـ قسم تطبيقي جربت فيه الأصول النظرية على نصوص من الأدب الفرنسي تنتمي إلى فترات أدبية مختلفة من فترة ما يسمى بالكلاسيكية إلى القصة الجديدة مع "ميشال بوتور" (Michel Butor)، وأجناس وأنماط مختلفة (بعضها شعر وبعضها نثر، بعضها قصص وبعضها مسرح...).

وسنبني حديثنا عن مساهمة "سبيتزر" في تأصيل هذا الاتجاه وتأسيسه على أسس نظرية متينة متماسكة على الأقسام الآتية:

1 ـ المبادىء.

2 ـ المنهج.

1) المبادىء:

كان تحديد موضوع الدراسة الأسلوبية وضبط غاياتها مقدمةً ضروريّةً للأصول النظرية التي يحتكم لها اتجاه أسلوبية الفرد كما مارسه "سبيتزر". ولهذا بادر هذا الأخير إلى تحديد الفارق بين اتجاهه واتجاه غيره من الأسلوبيين ولا سيما "شارل بالي" رأس ما سمّيناه اصطلاحاً "أسلوبية التعبير".

يركّز سبيتزر البحث على الأنظمة التعبيرية التي يضيفها المبدعون إلى لغتهم الخاصة، وهذا يعني أن الأسلوبية تهتمّ بالعبارة ولا تهتمّ بالتخاطب والتواصل كما كان شأنها في الاتجاه السابق. فموضوعها النصوص الأدبية الراقية المتميزة بملامحها الأسلوبية وقيمتها الجمالية. ذلك أن للأدب قدرةً على تبليغ المتفرّد الخاصّ، وإكساب ما هو عام متداول خصوصية. وعلى هذا الأساس يتحدد الأسلوب على أنه نقطة التقاطع بين العام والخاص فليس هو خاصّاً وليس هو عامّاً وإنما هو خاص باتجاه العام وعام باتجاه الخاص.

وإذا كان النص الأدبي موضوع الأسلوبية فدورها أن تعمر الفراغ الواقع بين الأدب واللسانيات، وأن تطمح لبناء علم عام للدّلالات لتفسير هذا النظام الدالّ الخاص الذي نُسمّيه الأدب.

ولا يتسنّى بلوغ هذا المطمح إلا بالاستناد إلى جملة من الأصول والمبادىء وانتهاج طريقة واضحة في التعامل مع تلك النصوص.

فما هي أبرز تلك المبادىء؟ وما هي أصول المنهج المُتّبع؟

● يعتبر "سبيتزر" من أوائل من أكدوا على أن الصياغة اللغوية في الأثر وكل ما يُرتَّب في مقولة "الشكل" أمر مبرر، من أبسط الأجزاء إلى أشدّها تعقداً. بحيث أننا لا نصادف في شكل الأثر شيئاً جاء عفواً. ومُؤدّى هذا الاعتبار هو أن

الخلق باللغة وفيها دالٌّ في كل الأحوال لأن الأعمال الأدبية التي تقوم على اللغة أعمال صادرة عن درجة راقية من الوعي بفعل الخلق والابداع، ومن ثم امتنع أن يتسرب إليها السهو والغفلة والمجانية. فكل ملمح ظاهر يقف وراءه دافع، ويستند في وجوده إلى مبرر.

• ولا تستمدّ الظواهر الشكلية في الأثر الأدبي تبريرها من ارتباطها بروح كاتبها فحسب وإنما يبرر وجودها أيضاً روح الجماعة التي ينتمي إليها ذلك الكاتب. فليس أدل على روح شعب من أدبه، وليس الأدب إلا لغته كما يصرفها أصحاب القدرات من المتمكنين منها. فأهمية النص الأدبي في الدلالة على الأصل الروحي لأمة من الأمم لا تقلّ عن أهمية المستوى اللغوي المتداول الذي يتكلّمه الناس في حياتهم اليومية. ذلك أن كل محاولة من الأديب للخروج على المألوف والعدول عن المتداول لبناء نص متميز تعبّر عن إرادة التجاوز عنده، وتحدّد الخطوة التاريخية التي اجتازها بالفعل، كما تعبر، أو يجب أن تعبر، عن تحول يتجاوزه إلى العصر بأكمله. وما الكاتب إلاّ حساسية زائدة وقدرة على الغوص أهم وأنفذ، استطاعت التقاط هذا التحول الخفيّ، وعبرت عنه في شكل لغوي جديد بالضرورة. ولقد ألح "سبيتزر" مراراً على أن قوة الفكر والحس يساوقها، لا محالة تجديد في العبارة وعن هذا التساوق تنشأ العلاقة الحميمة بين الفكر واللغة. فالخلق الفكري ينطبع على اللغة ويلتبس بها ويصبح، متى نظرنا إلى كل هذه العناصر متضافرة، خطوة تاريخية ونفسية ولغوية.

• لكن اللغة بتجلياتها المختلفة ليست إلا الوجه الظاهر لشكل عميق باطن تربطها به وشائجُ لا تنقطع وعرى لا تنفصم. ولتأكيد هذا الالتحام يتوسّل "سبيتزر" باستعارات مختلفة من علم الأحياء حيناً وعلم الفلك أحياناً. فالدم الساري في الإبداع، من وجهة نظره، دم واحد. فأي مسلك سلكت إلى الأثر صادفك: كل الطرق مؤدية إلى الوحدة المتحكّمة في كل الأثر ونقطة الخلق والبدء والارتكاز التي تنشأ الأشياء عنها وترتدّ إليها. وعند هذا الحد تبرز استعارة مهمة في تفكيره الأدبي تقوم مقام الاعتقاد الذي تنبني عليه بقية الأحكام. وتتمثّل هذه الاستعارة في اعتبار الكاتب "مجموعة شمسية" شُد إليها البناء كله. فليست مكوّنات الأثر الأدبي المختلفة كاللغة والحُبكة والدافع إلاّ مدارات تدور حول وحدة أشمل عبر عنها "سبيتزر" بأشكال مختلفة فهي:

- الأصل الروحي (Radical spirituel).
- الجذر النفسي (Racine psychologique).
- المكون النفسي (Etymologie psychologique).
- الجذر الفكري (Racine mentale).

وجمعها كلها في عبارة أشمل تصعب ترجمتها Motivation pseudo-objective (المبرر شبه الموضوعي). فكل الملامح الأسلوبية الظاهرة مجاز إلى هذه المجاهل المُضمرة التي سمّاها أيضاً المركز الحيويّ الداخليّ (Centre vital interne).

لكن كيف يتسنى الانتقال من الظاهر إلى الباطن والعكس؟

من أبرز مقوّمات الطريقة التي يعتمدها "سبيتزر" في دراسة الآثار الأدبية عدم اكتفائه **بالوصف** واعتباره أداة لتحقيق شيء أهم هو **التأويل والتعليل**. والتعليل، على ما يقول "ستاروبنسكي" في المقدّمة، ليس ضرباً من حُبّ الاطلاع المشروع بل هو خطوة ضرورية في سبيل أن نكتشف الدافع الأسمى والغرض الدفين والقوة المنظمة للأثر الأدبي.

وعلى هذا النحو فقط يتسنى رَدُّ شتات ما التقط من الملامح والمظاهر إلى وحدة القصد أو الروح أو الطبيعة، وبذلك يقع الانتقال من اللغة إلى المعرفة الأدبية، كما يصبح الاهتمام باللغة منخرطاً في تصور يحولها إلى أدب كما أن الأدب يمارس انطلاقاً من مادته اللغوية وتجلّيه النّصي.

ومن مقومات هذه الطريقة التي سمّاها هو نفسه المنهج الكُمُوني أو الضمني (Méthode immanentiste) احترام وحدة الأثر المفرد وتكامله والإقلاع، حفاظاً على فرادته، عن التفكير فيه ضمن آثار الكاتب الواحد المختلفة. إذ هذه المرحلة الأخيرة لا تتسنّى إلا متى قمنا بالمرحلة التي تسبقها وقد كانت له مع زميله "جورج بوليه" Georges Poulet مراسلة في هذا الشأن موضوعها مؤلفات "ماريفو" Marivaux، بيّن فيها نقاطَ الخلاف بينهما، مدافعاً عن وجهة نظره في ضرورة احترام وحدة الأثر المفرد. وكما أنه لا يفكر في جملة الآثار إلا بالتفكير في الأثر الواحد فإنه كذلك لا يهمه أن يدرس الظاهرة الأسلوبية مطلقاً بمعرفة بمدى هيمنتها أو تراجعها في أسلوب كاتب من الكُتّاب: وهذا فرق جوهريّ بينه

وبين "فوسلر" وقد حرص على بيان هذا الفرق في دراسته عن "راسين" Racine. فقد كان رفيقه يتناول الظاهرة التي يعتني بها عند كاتب تناولاً تاريخياً يربطها بما جاء قبلها في حين يقتصر هو على دراستها عند الكاتب منفرداً منفصلاً إذ لا تهمه الوجهة التاريخية. وعدم اهتمامه بها لا يعني أنه يرفضها وإنما يعتبرها عملاً يتم في مرحلة موالية، ويمكن أن يقوم به مختصّون استعدّوا للقيام به استعداداً خاصاً. أما هو فلا يهمه إلا التقاط الخصوصيات النصية المؤدية إلى روح الكاتب، وهو حريص على أن يلتقط الخاصّ المتفرّد الدّالّ على التحول في الروح الجماعية أو التي ترهص بذلك التحول بناء على قناعة حصلت له بطول التجربة والممارسة، ومؤدّاها أن تواتر جزئية أسلوبية في نصٍّ أو أثر يدلُّ بالضرورة على شيء من روح الكاتب ووحدة الأثر. فالآثار محكومة بمبدإ من ضمنها يمكن التقاطه على أديم شكلها اللغوي اعتباراً أن كل شيء قيل ولم يبقَ شيء في الظل أو الخفاء.

لكن ما السبيل إلى التقاط هذا الملمح اللغوي المؤدي إلى الروح الباطنة ووحدة الكل؟

ليس من سبيل إلا التجربة الأدبية الطويلة، والتمرّس بالنصوص إلى حدّ التشبّع. وقد جعل من التشبّع بِلُغة كاتب والتفاعل معها واستبطانها إلى حد الحلول فيها طريقةً إلى الوقوف على الملمح المهمّ والمدخل المؤدي. وهو يدعو إلى معاودة قراءة الأثر مرات ومرات حتى ينقدح في الذهن شؤبوب الكلام، ويلتقط الحسُّ الثاقب مظهره الفعّال.

والأفضل أن تكون صلة القارىء بما يقرأ صلةً مباشرة دون مقدمات ومداخل، ودون الاعتماد على الدراسات الموجودة حول الأثر المقروء حتى تكون القراءة عفوية، ويكون الالتقاط مُوَفّقاً، يصيب من النص مفصلاً أو مقتلاً. ولبلوغ هذه المرتبة لا بد أن يتوفر قدر من التعاطف بين القارىء والنصّ المقروء مما يضفي على هذا التوجه سمةً إنسانيةً وجوديةً، كما لا بد أن يكون الناقد صاحب قدرة عالية على استبطان النصوص واستكناه مضامينها الخافية، ولا يكون ذلك إلا بالثقافة الواسعة والتجربة الطويلة والحسّ الأدبي المرهف.

ومتى انقدح في الذهن المنفذ وتجلت المسالك الموصلة إلى المركز الحيوي الداخلي، كان لا بد من الغوص من سطح الأثر الفني إلى ذلك المركز باستصفاء

الأجزاء المرئية في السطح، ولمّ شتاتها لإدراجها ضمن أساس الإبداع ومبتدئه والبذرة التي تفتّقت عنه ساعة كان المبدع في حضرة إبداعه.

وللتأكد من أن الأصل الروحي الذي وقفنا عليه هو مولِّد الأثر الحقيقي لا بد من أن نقطع المسافة في الاتجاه العكسي أي من الداخل إلى الخارج حتى نجرب قدرة ذلك الأصل على استقطاب مختلف الأجزاء. ولا بُدّ من تكرار هذه العملية ـ جيئةً وذهاباً ـ مرات قبل أن يتيقّن الناقد القارىء من أن ما اعتبره مركز الأثر الحيوي هو بالفعل مركزه الحيوي وشمس نظامه. وقد سميت هذه الطريقة بالدائرة الفيلولوجية (cercle philologique) بناءً على الاستعارة التي تعتبر الكاتب نظاماً شمسياً تقع في فلكه بقية الأشياء.

وتبنّي "سبيتزر" لفكرة الدائرة يطرح ضرورة وضع فكره الأدبي والنقدي في إطار أوسع من إطار الاهتمامات اللغوية والجمالية، والبحث عن صلات هذا الفكر بتيارات لم تكن مشاغلها أدبية ولكنها كانت من موقع ديني عقائدي تمارس تأويل النصوص المقدّسة وتردّ الاختلاف إلى الائتلاف. وبذلك نتبيّن مساهمة مورد من أهم موارد هذا الاتجاه الأسلوبي نعني به مورد رجال الدين والكنيسة الألمان الذين ساهموا من موقعهم في بناء ما سماه "تودوروف" Todorov "الأيديولوجية الرومنطيقية".

وقد أشار "سبيتزر" صراحةً إلى هذا الانتماء، وأقام علاقةً وطيدةً بين عمله وعمل غيره من رجال الدين، ومن ثم اعترف بما في منهجه من بعد صوفي يعتقد بموجبه اعتقاداً راسخاً في وجود نور ربّاني أسمى يهتدي به القُرّاء والمفسّرون. وهو يلحّ على المشتغلين بفقه النصوص وتأويلها بضرورة الاعتقاد الصريح في ذلك النور (Post nubila Phoebus). كما ألحّ على الترابط بين الفكر ذي النزعة الإنسانيّة والفكر الديني فليس بينهما اختلاف وتناقض بالقدر الذي تريد الإيهام به بعض المذاهب. وليس من باب الصدفة في نظره أن اكتشف رجل دين مرموق هو "شلايرماخر" (Schleirmacher) "الدائرة الفيلولوجيّة" وقد كانت غايته هي غاية "سبيتزر" وهي البحث وراء التباين عن الاتفاق والتآلف وإعطاء الوجود روعة الخالق وجماله.

ولا شكّ عند صاحب هذا الاتجاه أنّ الدارس الناقد يبحث عن الجزء

ويلتقطه لأنه يجد في صورة ذلك الجزء المجهريّ صورة العالم مصغّرة: (Le Microscopique → microcosmique) ولذلك تحتّم الوصل بين الإنسانيات واللاهوتيات (humanités/divinités).

ولقد صادف "سبيتزر" كثيراً من المعارضة لاسيما في بعض الأوساط الجامعية الأميركية حيث كان يُدرس. فلقد أخذ عليه علماء اللغة في جامعة يال (Yale)، وكانت نزعتهم آلية ميكانيكية، وقوعه في الدّور والتسلسل وهو في نظرهم مآل أصحاب النزعة النفسية الذين يميلون إلى تفسير الظواهر اللغوية بمعطى نفسي مفترض في حين أن لا دليل على ذلك المعطى النفسيّ إلا الظاهرة اللغوية التي يسعى إلى تفسيرها به. فيكون لا دليل على المفسَّر إلا المفسِّر وهذا عين الدور والحلقة المفرغة.

وقد دافع "سبيتزر" عن منهجه مؤكداً أنه لا يقتصر في التفسير والتعليل على ملمح مفرد معزول وإنما يبني فرضياته على ملامح متعددة، يجمع بينها ويؤلف بحذر شديد حتى أننا لا نسمح لأنفسنا بالانتقال من سطح الأثر إلى باطن صاحبه إلا بعد الإحاطة بكل المظاهر اللغوية التي يمكن ملاحظتها عند كاتب. ولتدعيم خطّه الفكري ذكّر في مناسبات عديدة بأصول الدائرة الفيلولوجية الدينية، مؤكداً أن أصحابها الذين ابتدعوها كانوا يعتقدون أن المعرفة اللغوية وفهم النصوص لا تتم بالتدرج من ظاهرة جزئية إلى ظاهرة جزئية أخرى. وإنّما بالهجوم على الكل بشيء من الحدس وسبق الظن باعتبارهما من طرائق المعرفة (anticipation, divination) وذلك أن الجزء لا يُفهم إلا بالكُلّ، وكُلّ تفسير للجزء في حاجة إلى أن ينبني سلفاً على فهم الكلّ. وبحثاً عن المبرّرات والأدلّة رجع "سبيتزر" إلى الأصول التي انبنى عليها الفكر الإنساني فوجد أن أقدم نص تحدث عن أهمية الكل لمعرفة الأجزاء وضرورة التقاط النص دفعة واحدة مدخلاً إلى الأجزاء هو نص سقراط "الفيدون" *Phédon*. كما أننا نجد مبدأ التآلف الداخلي في النص عند كثير من الفلاسفة والكتاب الألمان من بينهم "غوته" Goethe.

ومع ذلك كان "سبيتزر" شاعراً بإغراق توجّهه في المثالية واعتماده اعتماداً كبيراً على شخصية الناقد وتكوينه وتجربته الأدبية. كما كان شاعراً بأن الشرارة الأولى التي تنقدح في ذهن القارىء إنّما هي وليدة تفاعل ذاتي مع الأثر لا يمكن

تحديده وتقنينه. فلئن كان يتحرك في عمله النقدي من مبادىء واضحة فإن هذه المبادىء غير قادرة على توليد البعد الإجرائي التقني الذي يخلص المقاربة من نسبيّة الذات. والعناصر التي تختار في الغالب مدخلاً إلى باطن النص عناصر تستعصي على الضبط وتبقى أهميتها رهينةَ المكانة التي يمكن أن تحتلّها في القاع التخييلي للناقد (L'imaginaire du lecteur). ولذلك كان أصحاب هذا الاتجاه وعلى رأسهم "سبيتزر" لا يستطيعون تبيّن المراحل التي تتمّ حسبها عملية القراءة، بل إن القراءة تتحول في الغالب إلى التقاط مباشر كلي "Saisie immédiate globalisante" تحصل عنه صورة الشيء في نفس الملتقط بدون أن تكون مراتب الإدراك واضحة.

الفصل الثالث

الأسلوبيّة البنيويّة عند «ريفاتير»
استحكام النسق
أو ميلاد نظرية في النص من تصور لأسلوبه

يعتبر الأميركي "مايكل ريفاتير" (Michael Riffaterre) من أبرز من ساهم، في النصف الثاني من هذا القرن، في تأصيل ما يسمى بـ "الأسلوبية البنيوية". وتعتبر "**محاولاته**"[1] جهداً بارزاً لتجاوز الإشكال النظري والإجرائي الذي طرحه التفكير في الشروط الموضوعية التي يقتضيها التحول بالمنهج البنيوي من مستوى اللغة إلى مستوى الكلام. فلئن كانت اللغة، باعتبارها نسقاً ونظاماً، قابلة للفحص البنيوي، وفي هذا الترابط بين تصور للغة ومنهج تكمن مساهمة مرحلة البدايات اللافتة، فإن دراسة المنجز منها، وهو الكلام، طبق أصول المنهج وشروطه أمر لم يدر بخلد كبار اللغويين الأوائل أمثال "دو سوسير" و"غيّوم" Guillaume و"هلمسليف" Hjelmslev[2].

وما كانت محاولات ريفاتير تستهوينا وتُقنعنا بضرورة التعريف بها لو اقتصر أمرها على الجانب الأسلوبي المحض[3] فما زال صاحبها يطورها ويجربها حتى

---

(1) هو عنوان كتاب من كتبه سيأتي الحديث عنه مفصلاً.

(2) انظر هذا الطرح في "بيار غيرو" P.Guiraud محاولات في الأسلوبية *Essais de stylistique* ط. باريس، 1969 ص50 وما بعدها.

(3) لا نعني من كلامنا أننا بلغنا من معرفة تصوره لظاهرة الأسلوبية الكفاية، فمعارفنا عنه إما =

. . . .

= مجملة لا تُحيط بالتفاصيل أو منقولة نقلاً لا يسلم من الزلل والخطأ في التقدير. ويكفي أن نضع بين يدي القارىء نموذجاً ورد في نص صدر سنة 1985 ليقارنه بالترجمة الفرنسية حتى يفهم المشاكل الكثيرة التي يواجهها نقل المعرفة عندنا. يقول "ريفاتير" معرفاً الأسلوب:

Par **style littéraire**, j'entends toute forme **écrite individuelle à intention littéraire**, c'est-à-dire le style d'un auteur ou, plutôt d'une œuvre littéraire isolée (dorénavant appelée ici **poème** ou **texte**), ou même d'un passage isolable.

ويعلق على هذا التعريف قائلاً:

[Cette définition est trop limitée: **à forme écrite**, il vaut mieux substituer **forme permanente**, de manière à englober les styles des littératures orales, cette permanence n'étant pas simplement le résultat de la préservation matérielle de l'intégrité physique du texte, mais bien de la présence dans le texte de caractères formels qui font que son déchiffrement, comme celui d'une partition est contrôlé, constant, reconnaissable, en dépit des variations ou même des erreurs dans la manière dont les divers lecteurs «jouent» cette partition (...)].

انظر: "**محاولات في الأسلوبية البنيوية**" *Essais de stylistique structurale*، ترجمه إلى الفرنسية "دانيال دولا" (Daniel Delas) ونشر عند "فلاماريون" (Flammarion) سنة 1971، ص29.

وقد جاء هذا النص في كتاب "صلاح فضل" الموسوم بـ **علم الأسلوب** منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت 1985 ص96-97، على النحو التالي:

"يفهم من الأسلوب الأدبي كل شكل مكتوب فردي ذي قصد أدبي أي أسلوب مؤلف ما أو بالأحرى أسلوب عمل أدبي محدد يمكن أن تطلق عليه الشعر أو النص وحتى أسلوب مشهد واحد (. . .)" ويعلق المؤلف نفسه على تعريفه هذا بقوله: "إن هذا التعريف محدود للغاية وكان من الأفضل أن نقول بدلاً من "شكل مكتوب" "كل شكل دائم" حتى يشمل الآداب الشفاهية التي لا تستمر نتيجة للحفاظ المادي عليها كشكل نصي متكامل فحسب بل بوجود خواص شكلية فيها تجعل من الميسور فك شفراتها مثل الافتتاحية الموسيقية بطريقة منظمة ومستمرة وقابلة لأن نتعرف عليها (. . .)".

والمقارنة بين النصين تكشف عن الهوة بينهما وعدم اقتناص الترجمة للحمل المعرفي الموجود في بعض المفاهيم والصور:

فجعل الاستمرار صلة الموصول وتعليقه بالآداب الشفاهية خطأ في التقدير لأن الاستمرار خاصية النص مكتوباً كان أو منطوقاً، والجملة في الترجمة الفرنسية لا تسمح ببناء النعت بالوصل، ولا نفهم من أين اشتق المترجم مفهوم اليسر. فقوله «reconnaissable» ليس فيه اليسر وإنما فيه مفهوم الاهتداء إلى الثابت وراء مختلف التحولات التي تتنابه وتحجب أصوله بما في ذلك التنويعات الخاطئة.

أما ترجمة «controlé» بمنظمة ففيها تغييب للحمل المفهومي الموجود في الكلمة في =

استوت نظرية في النص الأدبي، وطرائق إنتاجه وتحليله، والوقوف على أسرار مكوناته ومولد الأدبية فيه.

ونعتمد في تقديم تصوره للأسلوب ونظريته في النص على مؤلفين، ومقال ورد ضمن تأليف جماعي. وهذه المستندات هي:

1) محاولات في الأسلوبية البنيوية(4).

2) إنتاج النص(5)

3) الوهم المرجعي(6)

ونريد أن نسجل في البدء خاصيتين بارزتين لاحظناهما في هذه التآليف هما صعوبة الفصل فيها بين النظر والتطبيق فكل اعتبار نظري فيها آيل لا محالة إلى

= النسق الذي بناه "ريفاتير". فهو يعتقد أن النص الأدبي الرفيع نص موضوع على هيئة يستطيع بواسطتها الكاتب أن يفرض على القارىء طريقة في الفك والتحليل تجعله يقرأ النص حسب ما يرتضيه كاتبه لا حسب ما يريد هو. إنه حد من حرية القراءة ومراقبة لها. فما أبعد الأمر عن النظام. إنها التحكم والتوجيه وتحديد الفضاء الذي يدور فيه التأويل. أما «La Partition» فليست الافتتاحية وإنما هي المخطّط التفصيلي، أو الكتابة الموسيقية التفصيلية لكل أجزاء القطعة التي يقع حسبها الإنجاز...

(4) انظر تقديم عبد السلام المسدّي للكتاب، **حوليات الجامعة التونسية**، العدد العاشر، سنة 1973 ص273-287. ونشير إليه في هذا المقال بـ **المحاولات**.

(5) نشره صاحبه بالفرنسية ضمن منشورات دار سوي (Seuil)، باريس 1979 بعنوان *La production du texte*. انظر تقديم الكتاب بجريدة *Le Monde* عدد 7 سبتمبر 1979، ص19.
وانظر الدراسة الجزئية المرقونة التي خصه بها محمد الهادي الطرابلسي في بحث عنوانه "**النص الأدبي وقضاياه**" ألقاه بكلية الآداب في ندوة نظمها قسم الدراسات العربية سنة 1982 وكان موضوعها "القراء والكتابة".

(6) بحث نشره صاحبه بالإنكليزية في مجلة جامعة كولومبيا بالولايات المتحدة 57/2، 1978 ونشر مترجماً إلى الفرنسية ضمن تأليف جماعي عنوانه **الأدب والواقع** *Littérature et réalité*، ساهم فيه ر. بارت ول. برصاني (L.Bersani) وف. هامون (Ph.Hamon) وإ. واط (I.Watt)، وقد أشرف على جمع النصوص جيرار جينيت (G. Genette) وتودوروف (Todorov) وقدم لها هذا الأخير. أصدرت المجموع دار سوي (Seuil)، مجموعة نقاط (Point) سنة 1982. ومقال "ريفاتير" موجود بين صفحة 91 وصفحة 118.

النص باعتباره قوة وفعالية يحتكم إليها لسَبْر طاقة النظرية الإجرائية وقدرتها على التفسير والتحليل، وكل تحرك من النص يفضي في الغالب إلى تدعيم النظرية أو تعديلها أو إنشائها إنشاءً في لحظة تدبّره والتفكير فيه. فلا تكتمل صورة الفكر ولا تتضح معالم النظرية إلا بالقراءة الكاملة الشاملة لكل المؤلفات بنفس الانتباه والاستعداد لا سيما أن من المفاهيم ما يصعب تمثل ما تدل عليه خارج النماذج التطبيقية التي أجريت عليها[7].

واعتماده في التأسيس لنسقه على المناقشة والمجادلة وطرح ما لا ينسجم وتصوره ولا يستجيب لشروط منهجه. فجاءت مؤلفاته تركيباً عجيباً من الأفكار والمواقف المتآلفة المتنافرة وموسوعة بالأطروحات الجارية في دراسة الأدب ونقده منذ ما يزيد على عقدين[8] وشهادة ناصعة لثقافة الرجل وجمعه، في ميدانه، بين السنن الأنغلوسكسونية وأصول المدرسة الفرنسية.

---

(7) نذكر منها: Hypogramme (نوع من النص. المصدر) وSystème descriptif (نظام الوصف، وهو ضرب من مجال الاستعمال) وSemiosis وهي وظيفة النص عندما يتحول جملة إلى وحدة دلالية تخرجنا من مجال دلالة الكلمة إلى دلالة النص. وغيرها كثير سنعرض له بالتفصيل.

(8) مثال ذلك ما جاء في **المحاولات** في الفصل الثالث والرابع والخامس. فلقد خصص الثالث (ص95-112) لمناقشة الدراسة الأسلوبية التي تتم على مرحلتين: مرحلة أولى يحدد فيها الباحث "لغة الكاتب" ومرحلة ثانية يحدد فيها "أسلوبه". وقد أبرز قصور هذه الطريقة وعجزها عن تحصين نفسها ضد المزالق النقدية التقليدية بمناقشة أطروحة Monique PARENT وعنوانها:

Francis Jammes, *étude de langue et de style*, Publications de la faculté des lettres de l'université de Strasbourg, 1957, 535p.

وخصص الفصل الرابع (ص113-114) لمناقشة أعمال ندوة التأمت بجامعة "أنديانا" (Indiana) سنة 1958 وضمت لغويين ونقاداً وعلماء في النفس وكان موضوعها "**الأسلوب طبيعته وتطبيق مناهج اللغة في دراسته**"، وقد نشرت هذه الأعمال مجموعة بعنوان:

Style In Language, edited by Thomas A. Sebeok, XVII + 470 pages Cambridge: The Technology Press of MIT.

وفي الفصل طرح لأهم المسائل النظرية والمنهجية المتصلة بالأسلوب. أما الخامس (ص145-158) فقد عطف فيه على أعمال علم من أعلام الدراسات الأدبية والإنشائية (رومان جاكبسون) واقترح بعد أن استعرض مخططه الوظائفي المشهور أن تعوض "الوظيفة الإنشائية" بـ "الوظيفة الأسلوبية".

وسنبرز في فرص لاحقة مناقشته لعلم البلاغة ونقد الأدب وأصحاب الشرح التقليدي، واللسانيات، والإنشائية (.....). =

موضوع الدراسة الأسلوبية عند "ريفاتير" هو النص الأدبي الراقي، وهو ما يؤكد أهمية المنعطف الذي كان "ليو سبيتزر" يدفع إليه الدراسة لإخراجها من طوق البدايات حين كانت الأسلوبية دراسة لإمكانيات اللغة التعبيرية، لا صلة لها بالنصوص الأدبية الفردية.

ومن المنطلقات النظرية الأساسية في تحديده النص الأدبي اعتباره إياه ضرباً من التّواصل وجنساً من الإِخبار لا يختلف عن صنوف الخطاب الأخرى إلا بما يركب فيه صاحبه من خصائص شكلية تفعل في المتلقي فعلاً يقرره الكاتب مسبقاً ويحمله عليه، وبما تقتضيه الكتابة من وسائل تختلف عن مقتضيات المشافهة. فالمتكلم، بحكم وجوده في حضرة السامع، يستطيع السيطرة عليه ويمكنه جعل القول على قدر حاجته وصياغته على مقدار انفعاله به أو رغبته عنه، كما أنه قادر على شد انتباهه حتى لا يسهو عن قوله أو يذهب عنه ذهنه. وهو في كل ذلك يعضد اللغة بالحركة ويسندها بالاشارة، ويقوي قدرتها على الفعل والتأثير بالتلفظ وضروب المعونة.

والكاتب مدعوّ الى الاهتمام بنصّه غاية الاهتمام حتى يجعل الغائب كالشّاهد وحتى يبلغ خطابه وينفذه على النحو الذي يرتضيه. ولا بد له في كل ذلك من الاستعاضة عن المساعدات الممكنة في المشافهة بما يقوم مقامها من الوسائل اللغوية المحض كأساليب المبالغة والتأكيد والاستعارات وترتيب عناصر الجملة وما إليها.

وعليه أيضاً أن يرهص بما قد يعتري القارىء من مقاومة لنصه وصدود عنه واختلاف معه في الرأي، ويتطلب منه ذلك استنفار أنجع الوسائل والأساليب وأكثر الصياغات قدرة على استدراج أكبر عدد من القراء.

وهو بالاضافة، إلى ما سبق، مطالب بأن يكون عميقَ الوعي "بتعقد اللعبة" وبوجوه الفرق بين التواصل العادي العاري ومختلف الشحنات التعبيرية والعاطفية والجمالية التي تبني النص الراقي وتندسّ في مختلف أقسامه.

= وصبغة النقاش والمجادلة رغبتنا عن أمر رغبنا فيه بشدّة وهو تعويض الشاهد الأجنبي بشاهد عربي. فـ"ريفاتير" يستحضر الشاهد ومعه النقد الذي تناوله على مرّ الأجيال واختلاف المدارس وبنقد النقد يقترح البدائل لذلك فضلنا، حفاظاً على هذه السُّنة، الابقاء على الشواهد في لغتها ودفعها إلى الهامش حتى لا تشوش النص.

فالكاتب أشدّ وعياً بما يكتب من المتكلّم بما يقول حين يخاطب غيره. والاهتمام بالصياغة والعناية بالهيئات والتراكيب لا يجريان إلى جعل النص قابلاً للفهم ممكن الفك ميسور التمثّل، فهذه أمور لا يستغني عنها نصٌّ أو أي كلام مكتوب، إذ الغاية التي يسعى إليها القارىء المعنى بكل حال وحصول المعنى في ذهن القارىء لا يستدعي من الكاتب كل هذا الوعي والتلطف في صوغ النص.

إن المؤلّف واعٍ بما يفعل، مهتمّ بكيفية إخراج قوله لأنه شديد التعلق بطريقة قراءة نصّه وفك ما ركِب فيه. فالنص لا يؤدي إلى القارىء معنى فقط وإنما يؤدي موقف كاتب النص من نصه وما يرتضيه له من تأويل. فالقارىء محمول على الفهم ومحمول على تبنّي وجهة نظر الكاتب في اعتبار ما هو في النص مهم وما فيه ليس مهمًّا.

على هذا النحو ينتصبُ رقيباً على فكّ رموزه وتتم له المراقبة بالصياغة والنظم بحيث يُبرز، في النص، المواطن التي يريد إبرازها ويلحّ على ما لا بد أن يستوقف القارىء ويثير فضوله مهما كان عقله ذاهباً واهتمامه منصرماً منصرفاً فلا يهمل شيئاً من الخطاب ولا يختزل السبيل إلى معناه.

والقارىء يتعجّل القراءة وينزلق نظره على أديم النص ويكتفي ببعضه عن جملته دون إخلال بالمعنى أو إفساد له إذا كانت مكوّنات النص مخرجة على ما يتوقع، وانبنت على الصياغة الجارية ومألوف الاستعمال، فيعرف من بداية الجملة نهايتها، ويشير المنجز من الكلام إلى عقبه وتاليه.

ذلك أن علاقة الإنسان باللغة واستئناسه بسياقها وأساليب إجرائها تولّد فيه ضرباً من "حساب التوقع" لقيام أمثلتها في ذهنه مترابطة متساوقة يشدّ بعضها بعضاً ويستدعي بعضها الآخر فتتأثر بذلك مراسم القراءة وكيفيات إنتاج المعنى واستخراجه.

فإذا كان غرض الكاتب من القارىء ألا يسهو عن عنصر من عناصر النص وألا يكتفي في استخلاص المعنى بالقراءة العَجْلى وجب أن تكون العناصر الماثلة فيه خارجة عن دائرة توقعه مراوغة لما كان ينتظر.

تلك هي الإمكانية الوحيدة لفرض القراءة ومراقبة التفسير وتعطيل قدرة

الاستنتاج لدى المتلقي بإقصاء التوقع. فالتوقع يسطّح القراءة وينتهكُ هيبتها في حين يستدعي عدم التوقع الانتباه وبذل الجهد. وبالمراقبة وتوجيه القراءة، تمتاز الكتابة الأدبية عن الكتابة العادية التي تهتمّ بالفكّ والتلقي لا بكيفيتهما. وبهذا الاعتبار تكون المراقبة مميز أسلوب الفرد وخاصيته[9].

بناء على هذا التصور للنص ولعلاقة الأطراف الأساسية به ومن خلاله، عَرَّفَ "ريفاتير" الأسلوب بأنه:

"كل شكل مكتوب علق به صاحبه مقاصد أدبية"، وأضاف إلى الترجمة الفرنسية تعليقاً مهمّاً فيه خبرة عقد من الزمن بين صدور النص الأول وصدوره مترجماً. وأهم ما ورد في التعليق اقتراحه تعويض قوله في التعريف السابق "شكل مكتوب" بعبارة "الشكل الدائم" حتى يحيط التعريف بالأدب الذي لا يزال يعتمد قناة المشافهة. وليست الديمومة والاستمرار تثبيت النص بالخط وحفظ وحدته المادية وإنما استمرار ما فيه من ملامح شكلية في قدرتها توجيه القراءة ومراقبتها في كل الأحوال مهما تباينت طرق القراء في إنجاز النص وفكّ مغلقه بل والخطأ في تقدير أبعاده. وهذا ما يتضح بعبارة "المقاصد الأدبية" التي تفرض أن يكون النص أثراً فنياً لا مجرد نظم لغوي. ولا يرقى النص إلى حكم الأدب إلا إذا كان "كالطود الشامخ والمعلم الأثري المنيف يشد انتباهنا شكله ويسلب لبّنا هيكله"[10]. وتشبيه النص بالمعلم التاريخي الشامخ صورة قارة في كل ما كتب "ريفاتير"، ومدخل من المداخل المهمة للتفريق بين النص الأدبي والنص العادي، فلو كان النص الأدبي كالنص العادي مسروداً من لغة نتوقع حضورها ومبنياً على علاقات لا تخيب ظننا ولا تراوغ ترقبنا مما يترك للقارىء حرية كبيرة في فكّه واختصار المسافات إلى معناه، ولو كان كذلك لما أمكن له أن يستمرّ ويدوم ويسيطر على القارىء ويلزمه بمراسم في القراءة يحددها ويحاصر توقه الجِبلّي إلى الحذف والجهد الأدنى في الحصول على المعنى، وذلك رغم ما ينشأ بين النص وأجيال

(9) انظر: **المحاولات**، ص33 وما بعدها، و**إنتاج النص**، ص8-12 وص98 و179، و**الوهم المرجعي** ص93.
وسنعود الى هذه المسألة عند الحديث عن نظريته الأدبية.

(10) **المحاولات**، ص29.

القراء من بعد يرجِعُ إلى تحول السّنن اللغوية والثقافية التي يحيل عليها النص ويستمد وجوده منها وسنن القارىء لاسيما القارىء الذي تفصله عن ذلك النص أجيال ودهور[11].

فالأسلوب إظهار لبعض عناصر النص وإلحاح يفرضانها على القارىء فرضاً حتى لا مناص من الانتباه إليها. فإهمالها والسهو عنها مُهلك له مضرّ بمعناه.

وعلى هذا الأساس نفهم الصلة الوثيقة بين اللغة والأسلوب، كما نفهم ما بينهما من اختلاف وما ينجز عن الاختلاف من مقتضيات منهجية. فالأسلوب هو البنية الشكلية للأدب، وعلى تلك البنية يرتسم فعل الكاتب وتظهر النتوءات التي يسوس بها فعل القراءة. فباللغة يعبر وبالأسلوب يظهر ويبرز. وهذه الطبيعة الشكلية للأسلوب تستدعي المقاربة اللسانية وتمكن لها. ولكنّ النص الأدبي فنّ ولغة أو هو إن شئنا بُنى لغوية تتضمّن قيمةً وليس في إمكان المنهج اللغوي الذي يصدر في تقسيمه للظاهرة اللغوية عن حدود أقصاها الجملة أن يتبين طبيعة العلاقة الرابطة بين هذين الوجهين للظاهرة[12].

إذا كان تعريف الأسلوب ما ذكرنا فكيف نعرف العلم الذي يتّخذ منه موضوعاً له؟ وما هي بغية المحلّل من النصّ الأدبي؟

تنبني الإجابة عن هذه الأسئلة على مقدّمات ضرورية تعيننا على الإحاطة بتصور "ريفاتير" للدراسة الأسلوبية وعلى ما في ذلك التصور من قابلية للتطوير ولدت نظرية متكاملة في النص الراقي.

وأولى تلك المقدّمات تمييزه بين مرحلتين اثنتين في دراسة كل نص وهذا معناه أن القراءة تشقّ النص حسب "مسار مزدوج"[13] لذلك فهي تشقّه مرتين على الأقل. والازدواجية أو الثنائية ليست ازدواجية كمية عددية وإنما هي ازدواجية نوعية تتنزل بموجبها كل قراءة في مستوى يختلف عن الآخر عمقاً:

---

(11) انظر: **إنتاج النص**، ص10 وما بعدها، وسيكون لنا إلى الموضوع عودة.

(12) انظر: **المحاولات** ص114، مسألة عدم كفاية المنهج اللساني سنصادفها في هذا العمل أكثر من مرة وسنرى أن لها أسباباً أخرى زيادة على ما ذكرنا.

(13) Double parcours.

- المرحلة الأولى أو القراءة الأولى ويسميها مرحلة اكتشاف الظواهر وتعيينها[14]. وتسمح للقارىء بإدراك وجوه الاختلاف بين بنية النص والبنية النموذج القائمة في حسّه اللغوي مقام المرجع فيدرك التجاوزات والمجازات وصنوف الصياغة التي توتّر اطمئنانه اللغوي فيقصيها أو تُقْصي فرضياته. وسنرى أنها، في نظرية النص، مرحلة تكشف معناه من حيث إنه جملة مكوّنات وليس في طاقتها أن تكشف مدلوله[15] من حيث اعتباره وحدة الدلالة ومنطلقها.

- المرحلة الثانية أو القراءة الثانية ويسميها مرحلة التأويل والتعبير[16] وتأتي تابعة للمرحلة الأولى ضرورة، وعندها يتمكّن القارىء من الغوص في النص والانسياق في أعطافه وفكّه على نحو تترابط فيه الأمور وتتداعى ويفعل بعضها في بعض[17].

وليس للتحليل الأسلوبي بهذه المرحلة الثانية علاقة لأنه لا يهتمّ بالأحكام والمعايير وكل السّياق المعرفي والأيديولوجي الذي يغلّف عملية التأويل، إنه يسعى إلى الموجودات الموضوعية في النص، وإلى ما فيه من عناصر مفيدة ثابتة لا تغمرها تلك الأحكام ولا تستطيع مَنازعُ التأويل طمسها وتغييبها. فالبحث الأسلوبي بحث تعيين واستصفاء واكتشاف لا غير.

ومن المقدّمات ضرورة التسليم في دراسة النص الأدبي بأن العناصر الأساسية الحاضرة حضوراً مادياً أثناء عملية التحليل هي النص والقارىء. أما ما عداهما من العناصر كالكاتب ومرجع النص أو حقيقته فأمور غائبة وتابعة وهامشية وهي على كل حال لا مجال لمعرفتها إلا من التقاء الطرفين الأولين.

عن هذا التقدير تنتج نتيجتان هامتان:

إن كل شيء في الأدب، إنتاجاً وتلقياً، موكول باللغة ومعلّق بها ولا وجود

---

(14) Etape heuristique.

(15) يفرق "ريفاتير" تفريقاً أساسياً بين Signification وSignifiance وقد ترجمنا الكلمة الأولى مؤقتاً بالمعنى والثانية بالمدلول وأضفنا ما يعين على إبراز الفرق.

(16) Herméneutique. وقد ألححنا في الترجمة بإضافة التعبير من "تعبير الرؤيا" حتى نشير إلى البعدين الموجودين في المصطلح الغربي وهما تفسير النص وتأويل الرمز وتعبيره.

(17) انظر: **الوهم المرجعي**، ص96-97.

لشيء خارج ما تولّد وتبني في النص وبه. ومن ثم يغدو التقاط المعنى رهين دراسة "سلوك الكلمات" وأشكال تجلّيها. وهذه الطبيعة اللغوية العلامية هي التي ستملي ضرورة التوسّل في دراسة الأسلوب بمنهج اللسانيات كما سيأتي[18].

والنتيجة الثانية هي أن الإمكانية الوحيدة لاكتشاف سياسة الكاتب في بناء نصه وطريقته في وضع الرواسم الحاصرة الموجّهة للفك والقراءة هي القارىء وما يُحدث فيه النص من استجابات وانفعالات وما يستوقفه فيه من محطات. فسبيل التمييز بين ما هو مفيد أسلوبياً وما هو عبارة عادية طريقة إدراك القارىء لها والتقاطه إياها[19] وإدراكها في تلازم وتواشج عميق حتى إنه يمكن اعتماد إدراك المَلمَح والتقاطه دليلاً على موضعه في النص!

وبناءً على ما تقدّم ضبط "ريفاتير" لأسلوبيته مجالاً وعلق بها مطامح. فموضوعها التقاط العناصر المفيدة التي يكون دورها في النص الحدّ من حرية التصرف في فكه، ومراقبة سلوك القراءة عند المتعامل معه باعتبار أن العناصر المقصود منها المراقبة أهم ما يميز الأسلوب الفردي، وأوكد ما على المحلل الأسلوبي الاهتمام به والتقاطه[20]. لذلك لا تهتمّ الأسلوبية إلا البُنَى اللغوية القارة المستمرّة التي لا تقبل التعويض، ولا يؤثر في وجودها اختلاف سُنّة القراء وسياقهم العام، كما تهتم بقوانين الصياغة والنظم التي تمنع قارىء النص من الاكتفاء بأدنى جهد يضمن سلامة المعنى، كما تسلبه طاقة القرار والحرية في ما هو في النص هام وما ليس هاماً، وتحمله على الطاعة والخضوع والاستجابة لإرادة من كتب النص فيتبنى مواقفه ويرى رأيه. لذلك كان طموحها الكبير عنده "تحويل الانفعال بالأسلوب من حكم الذاتي الفردي إلى وسيلة تحليل موضوعية قادرة على تعيين الثوابت وراء اختلاف الآراء والأحكام". وقد جمع كل ذلك في عبارة على غاية من الاختصار والأداء وهي قوله: "تحويل أحكام القيمة إلى أحكام وجود"[21].

---

(18) انظر: **إنتاج النص**، ص70.

(19) انظر: **المحاولات**، ص37، والإدراك والالتقاط ترجمة لمصطلح متواتر في هذا الكتاب هو: Perception.

(20) انظر: **المحاولات**، ص36-37 و145 وما بعدها.

(21) **المحاولات**، ص42.

فكيف يتسنّى ذلك؟ وكيف يتمّ "مَدّ الباحث بأدوات تحليل ووصف منتظمة متناسقة"[22].

أشرنا عند تحديد المُدوّنة إلى سمة المجادلة الغالبة على مؤلفاته واعتماده في التأسيس على الرفض والإقصاء. فليس في الأدب رأي أو منهج إلا ذكر ما له عليه من مآخذ، وأبان عمّا فيه من قصور عن طريقته في النظر ونهجه في التحليل لا فرق في ذلك بين القديم التقليدي والجديد المستحدث. فشمل نقده علوم البلاغة والشرح الأدبي التقليدي ونقد الأدب والإنشائية وأغلب النظريات الأسلوبية ولم يستثنِ من هذه القائمة اللسانيات رغم اعتماد طريقته عليها.

وسنقتصر في المرحلة الأولى على نقده للأسلوبيّين مُرجئين بقية النقد إلى المرحلة الثانية التي يوظف فيها الوصف الأسلوبي لبناء نظرية في النص الأدبي.

تتفق كل الاتجاهات في دراسة الأسلوب وتحديد خصائصه على "أنه من طبيعة لغوية"[23] وتحولت، منذ وقت مبكر، عن الاعتقاد بأن أحكام القيمة وانفعال القارىء بالنص أمور ممتنعة عن اللساني خارجة عن مجال درسه لوضوح انغماسها في الذاتي المتغير بتغير الأحقاب وتبدّل الوقت. وأصبح الدارسون لا يقنعون من النص بتجميع خصائص معجمه وتراكيبه وإنما يحاولون استبانة البُنَى الحاملة للقيمة فيه معتبرين الدراسة الأدبية من جوهر الدراسة اللسانية. فالوظيفة الأدبية واحدة من جملة وظائف يتضمّنها الخطابُ اللغوي ولا مناص للساني من دراسة اللغة في كل ما تؤدي من وظائف وليس في وسعه الإفلات من ذلك إلا بالاقتصار على حدود الجملة أو الاهتمام بالتركيب مع إهمال المعنى أو بحصر اهتمامه في ما ليس مشحوناً في الخطاب. وهذه مواقع هشّة ومنازل يصعب الالتزام بحدودها.

ولكن رغم أهمية هذه الاعتبارات النظرية في ذاتها، وقيمة بعض المساهمات اللافتة في إرساء تصوّر جديد لأساليب التحليل والدراسة في مجال الأدب فإنها لم تستطع من وجهة نظر "ريفاتير" أن تجعل الأسلوبية علماً بالكيفيّات التي تُجري

(22) تلك هي غاية "ريفاتير" كما وردت في **المحاولات**، ص70، إحالة رقم 12.

(23) **المحاولات**، ص114.

بمقتضاها اللغة إجراء أدبياً، ولا أن يستقيم لها منهج بنيوي متناسق قادر على تبيّن طبيعة العلاقة الرابطة بين وجهي الظاهرة الأدبية وهما الفنّ واللغة. والتأكيد بأن كل حكم معياري وانفعال نفسي لا بد أن يناسبه في النص مظهر شكلي تطوله يد اللساني يبقى، ما لم يترجم إلى منهج متكامل صارم، حدساً لا يمكن، رغم أهميته، أن يولّد وسائل التحليل الفعّالة.

ونكتفي من نقده للنظريات الأسلوبية[24] بمسألة واحدة اخترناها لما لها من رواج في الدراسات وتأثير فيها، ومن وثيق الصلة بتصوره الذي يمكن أن يعد من وجوه تطويراً لها، نعني بذلك اعتبار الأسلوب عدولاً[25] عن القاعدة اللغوية أو النموذج المقياس وربط خصائص النص وطريقة الكاتب الفرد في تصريف اللغة بذلك العدول. ويهمنا من بين القائلين بهذا الرأي "ليو سبيتزر" على وجه الخصوص وتوجّهاته حاضرة في كل ما كتب "ريفاتير" وهو لا يخفي صلته الفكرية به رغم النقد الشديد أحياناً[26].

وليس "ريفاتير" أول من أشار إلى المشاكل الناجمة عن اعتبار الأسلوب عدولاً عن مقياس[27] ولكنه من الذين اقترحوا حلولاً عملية لتجاوز تلك المشاكل. فمن الصعب تنزيل العدول منزلة المعيار، ومن الصعب أيضاً وصفه وضبطه. وهو، على كلِّ حالٍ، أمر محدود الفعالية غير مفيد للإحاطة "بالآليات" التي تجعل البنية اللغوية بنيةً أسلوبية. وكثيراً ما أدى الاعتقاد في جدوى المقياس إلى فصل السلسلة المصوتة أو الخطاب إلى صنفين، صنف يمكن تحليله حسب قواعد اللغة وقسم يخرج عن تلك القواعد ويتجاوزها وهو الأسلوب. وأبرز ما يؤخذ على هذه

(24) من أراد التوسع في نقده يمكنه الرجوع إلى الباب الرابع من **المحاولات** وعنوانه "**السبيل إلى تحديد الأسلوب تحديداً لسانياً**" *Vers la definition linguistique du style*.

(25) هي النظرية المعروفة بنظرية L'écart. وجل علماء الأسلوب ومنظّري الأدب يوظفونها عند الحديث عن خصائص النص غير العادي سواء كان العدول عندهم إحصائياً، أو معنوياً دلالياً، أو نحوياً تركيبياً بما في ذلك "البُنَى القاهرة" كالوزن والقافية.

(26) انظر: **المحاولات** ص44-45 وانظر خاصة ص45 إحالة رقم 19. ومن الاشارات الدالة على أهمية "سبيتزر" في الأسلوبية الحديثة ما جاء بنفس الكتاب ص28 إحالة رقم 2.

(27) انظر: الدليل البيبليوغرافي الوارد في كتاب "غيرو وكوانتز" (Guiraud, Kuentz) **الأسلوبية** *La stylistique* باريس، 1970، ص313-318.

الطريقة عدم اعتدادها بالسياق وشبكة العلاقات التي يمكن أن تتغير من نص لآخر. فمن أدرانا أن العناصر التي أقصيت عن تحليلنا لا يكون لها فعل أسلوبي في سلسلة من العلاقات جديدة. فمن أنماط العدول المعنوي، مثلاً، الصورة أو الاستعمال المجازي للغة، فقد يرى لها دائماً مزية على الاستعمال العادي وفضلاً في حين أن الأمور أبعد من هذا غوراً وأشدّ تعقّداً. فكثير من الاستعمالات المجازية مبتذلة لا فرق بينها وبين الاستعمالات الجارية والقوالب الجاهزة بل إن الكثير منها متى حل بسياق بلغ درجةً عاليةً من التشبّع أصبحت وظيفته منحصرة في تحويل القيمة الأسلوبية الى العناصر المجراة على الحقيقة والعادة[28].

وثنائية القاعدة ـ العدول تفترض أن الطرف الأول منهما مطلق مطَّرد، ومتى سلّمنا بالافتراض تعذّر علينا أن نفهم لماذا يكون العدول عن تلك القاعدة دالاً مولداً أسلوبياً في حالات عاجزاً عن ذلك في حالات أخرى؛ في حين أن اطراد العدول كان يجب أن يصحبه تواتر الفعل الشعري والتأثير؟ ولإبراز هذه المسألة يستشهد "ريفاتير" بوجه من وجوه ترتيب الجملة في اللغة الفرنسية وهو الوجه الذي يتقدم فيه الفعل على الفاعل والمشار إليه في مصطلح اللّغويّين بـ (VS)[29]. فباستثناء الحالات التي يرد فيها استفهاماً أو التي يسبق فيها بمنصوب دال على الصفة أو الحال[30]، يعتبر هذا الترتيب غير مألوف وهو يمثل عدولاً قاراً متواتراً. ومن ثم يفترض أن يكون معبراً في كل الحالات حاملاً لقيمة لا يؤديها الترتيب الأصلي. إلا أن الناظر في مختلف استعمالاته يلاحظ أنّه يكون لإبراز الفعل في حالات ولكنه يستعمل بدون أن تكون له أية دلالة خاصّة. وليس لنا ما به ندرك كيف يتأتى لوحدة لغوية أن يقتصر دورها، في نظام من العلاقات معين، على الناحية الوظائفية وتصير في نظام آخر وجهاً أسلوبياً، كما أن نظرية العدول لا تفي بالكيفيات التي يتحول من جرائها الاستعمال قالباً جاهزاً، لا أثر له في متلقيه ولا فعالية فنية ترشح عنه. كما أنها لا توقفنا على السرّ في انتشار أساليب غفل عادية لا

(28) **المحاولات**، ص134 وما بعدها.

(29) VS = (Verb + Subject), (Verbe + Sujet)

(30) واضح أننا نتوسل بالمصطلح العربي الذي لا يغطي تماماً المقولة النحوية الفرنسية وهي مقولة الـ "Adverbe".

تختلف اختلافاً كبيراً عن الجاري من اللغة ويكون لها من المميزات والخصائص ما تقوم به مقام النموذج الأسمى السهل الممتنع كأسلوب "فولتير" مثلاً. والعدول بالإضافة إلى كل ذلك، مقياس غير قارّ ومغلط لأنه لا يقي من الخلط بين الفعل الأسلوبي المقصود الواعي والخطإ أو الفعل الذي يأتيه الإنسان بالتعوّد. ورغم أن أغلب الذين اعتدّوا بهذا المفهوم للتمييز بين مستويات الخطاب اللغوي أكدوا على ضرورة أن يكون العدول خلاقاً محدثاً للفعل الشعري، فإنهم لم يستطيعوا تحديد الوسائل التي نفصل بها بين أصناف العدول، واكتفوا في التطبيق بنصوص قُضيت بشأنها مسألة القيمة.

وليس ما ذُكر أهم ما في القول بالعدول من ضعف، والنقد الأساسي الذي يضيفه "ريفاتير" هو اعتقاده في عدم جدوى مسألة المعيار أو المقياس الذي على أساسه نحدد الخروج أو العدول، والقصور وعدم الجدوى يتأتيان من نسبية المسألة. ذلك أن القراء يقيمون أحكامهم ويقيسون ما يعتبرونه خروجاً لا على معيار أسمى ملزم وإنما على ما يعتقدون أنه المعيار ولذلك تراهم دائماً عند القراءة يقيسون ما قال الكاتب بما كانوا يقولون هم أنفسهم لو كانوا مكانه.

نعم إن مختلف هذه التصورات للمعيار يجمعها نحو موحد وملزم لكن المشكل، من وجهة نظر الكاتب، يكمن في أن هذا النحو وإن اقتصر أمره أحياناً على فترة تاريخية قصيرة فلا يستطيع إعانتنا على تجاوز العقبة ذلك أن اللغة حتى في الحالات التي تتصف فيها ببعض الاستقرار تكون ميداناً لتحولات وتغيرات قد يبشّر بها الأسلوب فتسقط من حساب من يعتدُّ بما يصف النحو المعياري.

فالمعيار معايير ولا بدّ من تحديده جيلاً بعد جيل.

والحاصل في الموضوع "أن مفهوم المعيار أو القياس وإن تعذّر الاستغناء عنه في مرحلة التأويل فإنه قليل الفائدة في مرحلة الكشف والتعيين"[31]. ولا غرابة في أن يولي "ريفاتير" منهج "ليو سبيتزر" عنايةً خاصّةً. فقد تعرّض له بالنقد والتعديل عدة مرات لاسيما في النصوص التأسيسية الأولى التي كتبها بين 1960 و1965 وهي تمثّل جزءاً مهماً من كتاب "المحاولات"، كما كانت له به صلة

(31) **المحاولات**، ص55.

مباشرة عن طريق المراسلات والمناقضات[32]. فالرجل من أبرز علماء الأسلوب إلى الستينيات من القرن العشرين، ومؤسّس أحد الاتجاهات الكبرى التي أحدثت في الدراسات الأسلوبية والأدبية تحولاً عميقاً وحدّدت مجالها ومعالمها بصفة يصعب تجاوزها والبناء خارجها. وهو زيادة على ذلك، قريب من "ريفاتير" جاثم على الأفق الذي يريد ارتياده فلا مناص له من زحزحته إن أراد إدراكه ومعانقته، ولهذا القرب أسباب من بينها جمعه في نظريته بين مرحلتي الوصف والتأويل، واعتماده على لغة النص باباً إلى التحليل، واعتقاده في أنه لا سبيل إلى الغوص على روح الكاتب وجذره النفسي إلا بالوقوف مسبقاً على الملمح الأسلوبي المؤدي إلى الباطن، كما كان لإقامته بأميركا أستاذاً تأثير في الأوساط الجامعية هناك فمنها ما تقبّل تصوره واعتدّ به، ومنهم من بحث فيه عن الفجوات والمقاتل فراح يؤسس البدائل انطلاقاً من نقد "سبيتزر" ومن هؤلاء "ريفاتير" فبماذا يؤاخذه؟

يرى أن طريقته انطباعية مبالغة في الذاتية بينما يسعى هو إلى اقتراح خُطّة موضوعية للتحديد والبحث والكشف. ورغم أهمية العمل الذي قام به لإخراج الأسلوب من باب النقد إلى باب اللغة يحركه الاقتناع بضرورة أن يكون المنهج مستنداً إلى مظاهر موضوعية، فإنه، عند الإجراء، لم يستطع "الارتقاء إلى مفهوم البنية" على حد عبارة ستاروبنسكي (Starobinsky) إذ لم يكن همه تعريفها وتحديدها وإنما التساؤل عن كيفية فهمها وإدراك محتواها[33].

ثم إنه يستنتج من ظاهرة جزئية روح الكاتب والبنية النفسية الأصل التي تولد إبداعه وتحكمه ثم يحاول التحقّق من جدوى تلك الظاهرة بالتفرّس في ما يشد انتباهه في النص من مظاهر أخرى. فكأنه يبني تحليله على أول إشارة تعترضه وتسيطر على فطنته كما يبنيه على فهمه هو لتلك الإشارة[34]. ويستند الفهم

(32) انظر: **المحاولات** ص45، إحالة رقم 19.

(33) انظر لمزيد من التفصيل المقدمة المهمة التي كتبها الناقد المشار إليه لكتاب "ليو سبيتزر" **دراسات في الأسلوب** Etudes de Style ونشر عند "غاليمار" (Gallimard)، باريس 1970.

(34) لا يخلو هذا النقد من المبالغة بل وبعض التجني، فليس في أعمال "سبيتزر" النظرية والتطبيقية ما يدل على أنه يعتمد على أول إشارة تشدّ انتباهه. فكلنا يعلم أنه جعل من معاشرة النص وضرورة التشبع به شرطاً لا يمكن أن يتم اكتشاف بدونه وثمن لا بد أن يدفعه القارىء الفطن لتنفتح له بعض أبواب النص.

والتأويل إلى فرضية سابقة تجعل لكل ظاهرة لغوية في النص علاقةً بالذّهن. وهكذا تنبني كل النظرية على نقطة انطلاق معزولة تسعى منها إلى الإحاطة بكل الظواهر ويمثّل هذا التوجه مدخلاً من مداخل الذاتية.

زِدْ على ذلك أن المراقبة التي غايتها تبيّن أهمية الظاهرة المختارة بحملها على بقية النص يتربص بها خطر متأكد، فهي تدفع المحلل عن غير وعي باتجاه إهمال ما لا يتلاءم في النص وما افترضه مسبقاً مدخلاً إلى روح الكاتب. وفي هذا ما لا يخفى من الخلط بين المنبه[35] والحكم الحاصل عنه كما أنه بحث عن تماسك نظام المحلّل لا نظام النص[36].

لكن سرعان ما يستدرك المؤلف حتى لا يفهم القارىء من نقده أنه يرفض جهود من سبقه، ولا يعترف لها بقيمة أو جدوى. فالتحاليل الأسلوبية السابقة يمكن أن نستفيد منها، طبقاً لتصوره، بشرطين:

1) أن تكون الأحكام الصادرة عنها والتحاليل التي تقوم بها مرتبطة في النص بمواطن مضبوطة وسياقات معينة وَأن لا تجري مطلقةً عامّة.

2) ألا نعتد بمضمونها وأن تكون بالنسبة إلى المحلّل مجرد دالٍّ على منبّه موجود في النص. وما دام مضمون الحكم لا يهمنا في فترة التعيين استوت التعاليق، مصيبة كانت أو مخطئة، في الدلالة على أصلها وباعثها الموجود في النص. فالتأويل الخاطىء للظواهر دليل على وجودها. والباحث عن الظاهرة لا يهمه ما قد يعلق بها من أعراض ثانوية. بل بضرب من دفع التفكير إلى منتهاه، يرى "ريفاتير" أن إنكار القيمة الأسلوبية لبِنية من بِنى النص أو ظاهرة من ظواهره قد يدلّ على وجود تلك القيمة.

لذلك يخطىء من يتصوّر أن المحلل الأسلوبي مطالب بإقصاء كلمات من نوع القيمة والقصد والجمالية من مجال دراسته، فهو يستعملها ويوظّفها لكن

(35) Stimulus. والعبارة كثيرة الجريان في نظريته ويعني بها العناصر الموضوعية القائمة في النص مفصولة عما تحدث في نفس القارىء أو القراء.
(36) انظر في نقد "سبيتزر" "**المحاولات**" ص44 وما بعدها وص120 وما بعدها.

بوصفها دلالات وإشارات. فقد "تكون مظاهر الخروج في النص المتسببة في انفعال القارىء جزءاً من بنيته الأسلوبية"[37].

وهذا الأمر لم تفهمه أغلب الاتجاهات في دراسة الأسلوبية. فبعضها لم يستطع أن يتبيّن وجهة قويمة في هذا الخليط المتداخل من الأحكام المعيارية والبُنَى الأسلوبية الموضوعية فلم يمكنه فصل الثابت المستمرّ عن المتحول المتغير.

وبعضها الآخر تعلّق في التحليل بمدارات كانت تسلمه في كل مرة إلى نقطة البدء في ضرب من الدور والتسلسل فلم تستطع أن تمدنا بأدوات إجرائية فَعّالة. مثال ذلك من تعلق في الأسلوب بالبحث في النص عن العناصر اللغوية الحاملة لمقاصد الكاتب الواعية لكنهم لم يدركوا أن تلك المقاصد لا يمكن الوقوف عليها إلا بتحليل الخطاب ذاته مما يجعل التحليل يدور على نفسه ولا يتقدم.

إنه بالإمكان تجنّب مثل هذه المزالق بالعودة إلى مسألة أساسية كثيراً ما ننساها وهو أن الخطاب الأدبي أو النص على وجه أدقّ إنما هو ضرب من التواصل يقوم مخطّطه على ثلاثة عناصر أساسية هي الكاتب أو مركب النص والقارىء أو مفكّكه والنص أو التركيب[38].

وغاية الكاتب من نصّه القارىء فإليه يتوجّه، وعليه يريد أن يسيطر، وإياه يريد أن يوجّه. وهذه أمور ماثلة في وعي الكاتب مندسّة في أعطاف ما يكتب لذلك فإن الوجه الأسلوبي يكون مركباً في النص على نحو لا بد أن ينتبه إليه القارىء وأن يهديه إن التقطه إلى مهمّات الأمور فيه.

وبما أن النصّ أسلوب في لغة أي هو جملة من العناصر المفيدة مدسوسة في عناصر غير مفيدة أو عادية تعذّر إدراك طاقتها الأسلوبية خارج إدراك القارىء لها. فالتقاطه إياها مقياس التعرف عليها.

---

(37) **المحاولات**، ص117.

(38) يعتمد "ريفاتير" في تقديره للنص الأدبي على نظرية التواصل (Théorie de la communication) لذلك يستعمل أحياناً مصطلحاتها. فالكاتب عنده هو مركب النص (Encodeur) والقارىء هو مفكّك النص (Décodeur) وعملية الصياغة والكتابة هي عملية التركيب (Encodage).

لهذا السّبب كان القارىء أهمّ المقاييس التي نتحقق بواسطتها من احتواء النص على بُنى قادرة على إحداث الأثر الأسلوبي.

المقاييس:

I ـ من المخبر إلى القارىء - الجمع[39]:

في وظيفة الباثّ ـ المتلقّي وهي وظيفة التواصل التي يتحقّق من خلالها النص، في هذه الوظيفة يمكن أن يكون سلوك المتلقي إزاء ما يقرأ سلوكاً ذاتياً متغيراً ولكنه لا بد أن يكون في تحوله معلولاً لعلّة ثابتة قارّة. وهذه العلة القارّة هي التي ندعوها بنية أسلوبية وندعوها منبهاً أو ندعوها البنية الشكلية المركبة تركيباً واعياً حتى يمكن للكاتب أن يحقّق مأربه من القارئ. وانطلاقاً من اقتناعنا بأن «الهزال أمارة على سوء الحال» و «أن الدخان أمارة على وجود النار» اقتنعنا بأن أحكام المتلقي وردود فعله لا بد أن تكون بفعل موجود موضوعي في النص. وهذا الموجود الموضوعي يمثّل الأسلوب وهو في حالة كمون وتأهّب ينتظر أن يتحول أثراً أسلوبياً متحقّقاً. والانتقال من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية ظاهرة مزدوجة فهناك في البدء الوحدة الأسلوبية ثم هناك استثارة انتباه القارىء.

وهذا هو الأمر الذي يحوج الباحث الأسلوبي إلى المخبرين إذ لا تتحقّق البنية المفيدة إلاّ في إدراك من يتلقّاها ويتلقّفها. والمخبرون يمدّون المحلل بمختلف الانفعالات التي يزرعها النص فيهم. والمحلل يرصد ردود فعلهم عن كل جزء من النص ويستند إليها باعتبارها علامات على البُنَى المفيدة.

---

(39) Informateur-archilecteur

لئن كانت ترجمة الكلمة الأولى لا تثير مشكلاً والاختلاف بين من ترجمها بـ **المخبر** ومن ترجمها **بالمعلم** ليس اختلافاً دالاً، فإن الكلمة الثانية صعبة الترجمة لصعوبة المفهوم الموضوعة له وقد ترجمها المسدّي في تقديمه المذكور أعلاه بـ "القارىء الأوفى". وهي ترجمة أنيقة لولا الخوف من الشحنة التقييمية التي قد يستمدها غير المختص من الترجمة، وهي شحنة غير موجودة بالأصل. فـ "القارىء الجمع" هو مخبر فرد ومجموعة مخبرين، لذلك فضلنا اقتراح هذه الترجمة مع الإقرار بأنها وقتية ليست متمكّنة في الاصطلاحية.

والمحلّل الأسلوبي لا يستعمل المخبر كما يستعمله اللغوي ولا يشترط فيه شروطه. فهو، على عكس هذا الأخير، يفضل أن يكون المخبرون مثقّفين "يجعلون النص مطية لبيان ما يعلمون"[40]. وهذه الجرأة على النص وعدم الإحجام عن تأويله وتصنيف مكوناته إلى ما هو أسلوبي مشحون شحناً وما هو عادي أمور يعتد بها المحلل الأسلوبي وإن كان اللغوي يطرحها طرحاً لارتباطها بقضايا غير لغوية. ولكن لا بد أن نؤكّد ما سبق أن قيل مرات وهو أنه لا يَعتدّ بها في حدّ ذاتها ولا يعير أدنى اهتمام إلى مضمونها وإنما يتّخذها علامات على منبهاتها الواقعة في النص بصفة موضوعية.

والفرق بين ما يسعى "ريفاتير" إلى تبيانه ومذهب بعض الاتّجاهات الأخرى في التحليل هو أن تلك الاتجاهات، وقوعاً في دائرة البلاغة القديمة وانصياعاً لقوانينها المانعة، كثيراً ما تحركت من خلط جوهري بين الانفعالات والأحكام الحاصلة لدى المحلّل أو المتلقّي والظاهرة الأسلوبية في النص وعلى أساس هذا الخلط بَنَتْ طرائق عقل النص واحتوائه[41] بينما يرى هو ضرورة الفصل بينهما[42] والاعتقاد بأن للحكم سبباً موجوداً في النص يجب أن يحلّل مستقلاً عن "آثاره الثانوية" بمجرد أن تسمح هذه بتحديده. وعلى هذا النحو يصبح "الأثر الثانوي[43]" مقياساً

(40) **المحاولات**، ص43.

(41) يستعمل "ريفاتير" مصطلح "Rationalisation" في مواطن شتى من كتبه. ويظهر من السياقات المختلفة أنه يعني به إدراج النص في أفق المحلل وعقليته. وهو بشكل من الأشكال معنى القراءة والتأويل والفهم الواقع في رواسم العالم الفكري والأيديولوجي والثقافي الذي يكوّن فضاء القارىء وأفقه... ولذلك اخترنا الكلمة العربية التي تدل على المعنيين أي الفكر والرباط وأضفنا إليها مفهوم الاحتواء لبيان مضمون العملية.
انظر، مثلاً، **المحاولات**، ص43 و**إنتاج النص**، ص8.

(42) ألح "ريفاتير" في أكثر من موضع إلى أن الفصل المقترح بين الشكل والقيمة أي بين ما يسمّيه في مصطلحه: "الأسلوبي" و"ما وراء الأسلوب" Méta-stylistique ليس فصلاً نهائياً. وهو مجرد وسيلة يعتمدها المحلّل ليعود إلى أحكام القيمة بعد التحقّق من أن الخطاب يحتوي بالفعل على بُنى قادرة على إحداث الأثر الاسلوبي وأن الحكم بالاستتباع ليس محض خيال وتوهم وإقحاماً لذات القارىء في النص بصفة غير مبررة.
انظر: **المحاولات**، ص119. وفيها نقاش مهم حول هذه المسألة مع "ر. ويلّيك" (R. Wellek).

(43) Effet secondaire.

موضوعياً دالاً على المنبه الأسلوبي ويخلص منبه الإدراك أو الالتقاط من دائرة ما يتحكّم في ذلك الإدراك ويوجهه تأسيساً لمقولة الاستمرار[44] التي يعتبرها "ريفاتير" أهمّ خاصية في النص الأدبي الجيد.

ولا تتوقّف إمكانيات الإخبار والإعلام على المخبر العيني الذي يكون ماثلاً بحضرة المحلّل ويكون موضوعاً في شروط التجربة عن قصد، وإنما يمكن للمحلل أن يستعين بعدد كبير من المخبرين الذين لهم بالنص، موضوع الدرس، صلة.

فالمحلل ذاته يمكنه أن يكون مخبراً وإن كان من الصعب جدّاً في حالته فصل ردود الفعل عن المنبهات الأسلوبية. وتزداد الصعوبة بمعاودة القراءة ومعاشرة النص. ولئن لم يذكر "ريفاتير" نموذجاً لهذا الموقف فواضح أنه يفكر في دارسين من صنف "سبيتزر" لأنهم يتكفلون بكل مراحل النص دون استعانة: فالمحلل يقوم بتعيين الظواهر الأسلوبية التي تبدو له مهمة ثم يؤول على أساسها النص بسبق الظن بالكل انطلاقاً من ملمح واحد. ورأينا أن هذه الطريقة ذاتية تخلط نظام النص بنظام قارئه.

ويمكن أن تخبرنا عن مواطن الأسلوب في النص ترجمة النص إلى لغة أخرى. فتكون المواطن التي يضطرّ فيها المترجم إلى التصرف في الترجمة وإخراجها بالتقريب دليلاً على وجود وجه أسلوبي في ذلك الموطن. إلا أن استعمال مثل هذا المخبر شديد التعقد للفروق القائمة بين اللغات، وما يترتّب على ذلك من اختلاف في الأساليب وأفانين الصياغة والعبارة بَلْهَ أننا نحتاج في هذه الحالة إلى تحليل النص المترجم تحليلاً أسلوبياً فيصبح الأمر عَوْداً على بَدْء.

كما يمكن أن تدلنا على المنبه أو المنبهات المدروسة في النص، لاسيما القديم، مختلف القراءات التي استهدفته جيلاً بعد جيل. ولا تعيننا مختلف تلك الأجيال على تحديد فاعل القراءة الموجود في النص فقط وإنما تسمح لنا بأن نقيس مدى فعالية ذلك المنبه وقدرته على اختراق كل تلك المسافات وتواصل فعله رغم ما قد يكون طرأ عليه هو ذاته من تغير وتبدل. وعند هذا الحدّ تثار قضية مهمة لا بدّ من الوقوف عندها وهي قضية الفارق الذي لا يفتأ يكبر بين السُنّة اللغوية التي يحيل عليها النص وسُنّة مفكّكه وقارئه. ففي حين نجد "النماذج

---

(44) La permanence.

البنيوية"[45] الموضوعة لمراقبة عملية التفكيك قارة مثبتة بالكتابة، يتغير سياق القارىء اللغوي ويبتعد عن سياق النص وقد يصل الأمر، أحياناً، إلى الاختلاف التام فتصبح سنّة النص غريبة عن سنّة القارىء. وإذّ ذاك يكون فكّ الرسالة التي تتضمنها القصيدة مثلاً سبيلاً إلى معرفة ما قد طرأ على نماذج المراقبة ذاتها من تبدل بمفعول تطوّر اللغة وتبدّل السنن.

وفي تقدير "ريفاتير" أن هذا الجانب وقع إهماله والسبب في ذلك المناهج المتبعة التي درست وجهي المسألة دراسة منفصلة فلم تهتدِ إلى الطريقة التي تمكن من الجمع بين الآني والزماني بالتزامن. فعالم اللسان يعتبر النص وثيقة هامة تزخر بالإشارات التي على أساسها يحاول أن يرمّم ما تداعى من أوضاع اللغة ويعيد بناء حالة من حالاتها الماضية ويحاول عالم الأسلوب أن يعرف الأثر الذي كان يتركه النص في القرّاء المعاصرين لكاتبه ومن ثم يتسنى له تقديم القراءات المتأخرة على أساس ما توصل إليه من نتائج. وهذان النوعان من الدراسة تباشران الآنية مباشرة شبيهة بالحفريات، أما النقاد وغيرهم فإنهم يجهدون أنفسهم لتحديد مختلف ردود الفعل التي أوقعها النص في قرائه، وما تضيفه تلك الردود إليه من قيم زائلة أو ثابتة بحسب أهميته. وهم يربطون كل تلك التحولات بتغير الذائقة وتبدل النظرية الجمالية التي تؤطّر الحكم وتصوغ محتواه، أو بأغراض النص ومعانيه وقلما وقع الالتفات إلى أهمية التقاط شكل النص وإدراك الناس له.

ويفترض "ريفاتير" أن زاوية النظر الأسلوبية محمولة على تطويق هذه الثنائية المتزامنة وهي ثنائية الاستمرار والتغير، وعلى التأليف بين البعدين الآني والزماني وهذا أمر ممكن متى تحركنا من ثنائية المركّب/ المفكّك.

فنحن، من جهة، إزاء وضع لغوي قد حافظ على بنيته ونماذجه المجعولة للمراقبة - ذلك هو النص - ومن وجهة ثانية إزاء قراءات قامت بها أجيال تحرك قوى النص وتحقق إمكانياته في حدود ما ترسم النماذج البنيوية الموضوعة فيه وسنّة القراء المختلفين. وهذا التلاقي لا يسلم من الصراع والاختلاف وهو صراع لا نستغربه ونحن نتحدث عن ثنائية الثابت والمتحول. وهذا التقدير بالتزامن يسمح بشيئين:

---

(45) Patterns.

- المعرفة الدقيقة بصمود الأثر الأدبي أو الأسلوبي رغم تبدل السّنن التي يحيل عليها وتراجعها يوماً بعد يوم.

- كما أننا نتمكن من معرفة الجهد المبذول، لدى كل جيل من القراء على حدة، للتوفيق بين نظامين متباعدين نظام النص ونظام كل قارىء جاء بعد ذلك النص بحكم انتمائه إلى سنّة لغوية مختلفة عن السنّة التي يحيل عليها.

والهدف الأسمى الواقع وراء كل ذلك إنما هو محاولة الوقوف على السرّ في محافظة نظام ثابت على مفعوله رغم تبدل المرجع، واتساع الهوة باستمرار بين الكاتب والقارىء، والحال أن الأمر ليس على هذه الوتيرة في تطور الأنظمة اللغوية العادية حيث تبقى سنّة المركب هي سنّة المفكك.

"كما أنه يمكننا، من وجهة نظر أسلوبية، اعتبار بقاء الوجوه الأسلوبية في النص دالّة فعّالة إقراراً تجريبياً ببلاغته"[46].

ومن أطرف ما ساهم به "ريفاتير" للإقناع بضرورة المقاربة التي لا تفصل بين البعدين الآني والزماني حديثه عن استعمال اللفظ القديم الغريب عن سياق النص ولغته باعتباره ظاهرة أسلوبية[47]. فبروزه في النص ضرب من التأليف فيه بين الآني والتاريخي وتقوم خاصّيته الأسلوبية على افتراض سنّة خاصة يشترك فيها الكاتب والقارىء من مقتضياتها الوعي بأوضاع اللغة الماضية. فبمجرد أن نستعمل، في سياق، كلمة من وضع لغوي سابق عليه ينشأ تضادٌ يوجّه انتباه القارىء ويستحوذ عليه. واللفظ القديم مزدوج الدور، فهو، من جهة ما هو وحدة لغوية، منخرط انخراطاً تامّاً في شبكة العلاقات المكونة للحمة النص، والاكتفاء بالتحليل الآني لنظام النص يغطي انتماء اللفظ إلى وضع لغوي سابق، وهو من جهة ما هو وحدة أسلوبية عنصر نحلله اعتماداً على نظام ثانٍ هو النظام الذي ينتمي إليه والاكتفاء في هذه الحالة بالوجهة التاريخية يحجب كونه عنصراً وظيفياً في النظام الآني[48].

---

(46) **المحاولات**، ص38-39 وقد ترجمنا بالبلاغة هنا المصطلح الفرنسي Expressivité.

(47) Archaïsme.

(48) يعد حديث "ريفاتير" عن اللفظ القديم والقوالب الجاهزة من أبرز الاضافات إلى الدراسة الأدبية، فقد لفت النظر إلى الفرق بين المواقف المعيارية المختلفة منه كقول النقاد إنه شكل مبتذل وأسلوب ضعيف يتكىء على الموروث ولا يدل على طرافة والموقف =

إن جملة الانفعالات التي يثيرها النص في قارئه، ومختلف التحاليل الأسلوبية والترجمات وقراءات الأجيال المختلفة، وكل ما لفت النظر في نص بأي طريقة كان ذلك يكون ما يقترح المؤلف تسميته بـ "القارىء - الجمع". ويشير "ريفاتير" إلى أن المصطلح الذي يقترحه جاء يعوض مصطلحاً آخر سبق أن استعمله للدّلالة على نفس الشيء وهو "القارىء - الوسط" ونعتُه بالوسط إبرازٌ لمنزلة من منازل القراءة تكون وسطاً بين القراءة السّطحيّة التي لا تحقق إمكانيات النص المتأهبة، وقراءة عالمة نافذة ترى في النص ما ليس فيه يهمها أن تقول فيه بما تعلم لا بما يتضمّن.

ولكن فَهِمَ الناس من "الوسط" أنه وسط إحصائي وأنه قرين العادي أو الرديء، وهي أمور لم يقصدها صاحب المصطلح فتحول عن هذا اللفظ المشكل إلى القارىء - الجمع. وهو مجموع قراءات لا متوسط قراءة، يمكن أن يدل على قارىء بعينه نطلب منه، دون توجيه، أن يسطر ما يلفت انتباهه في النص كما يمكن أن يكون أي وسيلة أخرى تعيننا على اكتشاف منبهات النص وبناه الأسلوبية.

ويؤكد المؤلّف على ضرورة ألا نعتد بمضمون ما اعترى جمهرة القراء هؤلاء من انفعال إزاء النص لكي يسلم التصنيف من كل حكم مسبق، وحتى يكون فوق التاريخ وفوق الإيديولوجيات. فتلك السبيل التي بها نلتقط في النص مظاهر تغير الموقف منها عبر الزمن تغيراً كاملاً. وهكذا نتخلص من ذاتية تلك الانفعالات ونطرح حملها الجمالي والفلسفي وما إليها من الفعاليات المتحكمة في القراءة باعتبارها تمثل سياقها المعرفي والنفسي.

فقد يتبادر إلى الذهن أن مقياس القارىء - الجمع ضرب من اللف والدّوران والعَود إلى نقطة البدء إذ ما الفرق بين أن تكون علاقة النص بكاتب أو أن تكون بقارىء نسميه القارىء - الجمع؟

لا شك أن ردود فعل القارىء، وهي ردود نفسية أساساً، لا تختلف عن

= الأسلوبي المحض الذي لا يمكنه أن يهمل هذا النوع من العبارات بسبب تلك الأحكام التي تثيرها في النقاد. وقد اعتبرها بنية أسلوبية معبرة وعقد لها فصلاً مهماً من **المحاولات**، ص161-181، حاول أن يكشف فيه عن خصائص تلك البنية وما يميزها عن غيرها من البُنى الأسلوبية المستحدثة، كما حاول أن يفهم مختلف العلاقات التي تنشأ بينه وبين النص الحاضر والنص الغائب الذي ينتمي إليه وما يترتب على ذلك من تضاد يلفت الانتباه.

ردود فعل الكاتب من وجوه، لكن الجديد في الأمر هو أن القارىء - الجمع لا يهتم من النص إلاّ بالمنبهات الموجودة فيه بصفة موضوعية. وبما أنه مجموع قراءات لا متوسط قراءة فإنه يسمح أن نبني المرحلة الثانية وهي مرحلة التأويل على جملة المظاهر الأسلوبية المفيدة في النص لا على ما تصوغه ذاتية القارىء الفرد أو على ما يستسيغه ذوقه وينسجم وفلسفته أو ما يعتقد أنه مقاصد المؤلف من نصه.

إننا بالقارىء - الجمع نجمع الظواهر المفيدة في مرحلة أولى ولا نبني التأويل، وهو المرحلة الثانية، إلاّ على الظواهر التي استقطبت انتباه عدد كبير من القراء والنقّاد والمحلّلين.

فليس القارىء - الجمع إلاّ وسيلة التعرف وأداته بما أن إدراكه النص يضعنا بحضرة الظاهرة التي التقطها، وهو كالسّاتر أو الجفّاف مكانه بين محلل النص والنص ليمتص الأحكام المعيارية، والانفعالات النفسية، ويضع المحلل في مواجهة المنبهات دون أن تصيبه عدوى الذاتية التي تصيب القارىء. وبذلك تكون مهمته الأساسية وضع المحلل في موقع المفكك للنص خارج ضغط الانطباعية والأحكام بالقيمة حتى يستطيع تحديد عناصر الرقابة التي أدرجها الكاتب للتحكّم في القراءة وتوجيهها وسدّ الطريق أمام القراءة السطحية السريعة. كما يستطيع الإلمام بالطّرق التي تمكن الأساليب من الاحتفاظ بتأثيرها رغم ما جدّ في السنن اللغوية مرجع النص من تغير.

ولكن مهما كانت أهمية القارىء - الجمع كمقياس يضمن الموضوعية والفعالية فإنه لا يمكن الاكتفاء به لتحديد الظواهر وتعيينها ولا بد من تدعيمه بمقياس آخر حتى نستدرك على ما ينتاب عمله من نقص.

فتنوع القراء واختلافهم يؤدي إلى تفتيت بنيته تفتيتاً يصبح بموجبه تقطيعه إلى وحدات أسلوبية أمراً في غاية التعقد بحيث يصعب تأويلها تأويلاً مرضياً.

وبالإضافة إلى ذلك فإن القارىء - الجمع وهو مجموع مقاربات آنية لا يتسنى له أن يرد الفعل إلا بقدر ما يسمح به حِسُّه بالوضع اللغوي الذي يعيشه. فانفعالاته رهينة الحالة اللغوية الموجودة في عصره ولذلك فهو عُرضة لنوعين من الأخطاء:

أخطاء بالإضافة، وتتمّ إذا صادف أن جلب انتباهه في النص لفظ يبدو له مفيداً لمجرد أنه لا يعرفه أو لانتمائه إلى وضع لغوي آخر يكون فيه اللفظ عادياً[49].

وأخطاء بالحذف، وتتعلق بما كان، من اللغة، وقت إنشائه ظاهرة أسلوبية وإجراء غير مألوف لكنه أصبح، بمرور الوقت، عنصراً مألوفاً ينتمي إلى الرصيد المشترك فتغيب عن إدراك القارىء أهميته ويفقد تأثيره[50].

إن إمكانية الوقوع في مثل هذه الأخطاء تحتم الالتجاء إلى مقياس آخر لإتمام عمل القارىء ـ الجمع ومراقبته.

II ـ السياق:

مفهومُ السّياق في أسلوبية "ريفاتير" ركنٌ من الأركان الأساسية ومقياس من أهم المقاييس التي اشتهرت عنه في الدراسات الأدبية وعليه اعتمد الدارسون في تصنيف مساهمته وتحديد منهجها المستفيد من علم اللسان التقابلي. ولهذا لم يتردد مترجم "المحاولات" في وصف منهجه بأنه منهج تقابلي[51] لأنه يقوم كما سنرى على وحدة قاعدية ثنائية يرمز إليها عادة بـ [+ (الموجب)/ - (السّالب)].

---

(49) يمارس النظام الذي يقترحه "ريفاتير"، على ذاته رقابة منهجية وفكرية تحاول إقصاء إمكانية الخلل والتناقض. فقد سبق أن ذكرنا اهتمامه باللفظ القديم ورأينا أنه أعاد النظر في إمكانياته الأسلوبية والتعبيرية. وقد يبدو ذلك الكلام مناقضاً لهذا الكلام في الظاهر إلا أنه ذكر في محل آخر أن العناصر المفيدة التي تُعتمد في التأويل هي العناصر التي استقطبت اهتمام عدد كبير من القراء وإذْ ذاك يمكن أن يضعف مفعول الألفاظ الغريبة القديمة.

(50) من شواهد الأخطاء بالحذف كلمة «Réussite» الفرنسية فأي قارىء اليوم يتكهن بما كانت تفعل في قارىء القرن السابع عشر؟ لقد كانت في ذلك الوقت بدعة أسلوبية تدل على ما تدل عليه عبارة جارية متداولة إذْ ذاك هي «Heureux succès»، وقراء القرن السابع عشر كانوا يعرفون أنها كلمة دخيلة من اللغة الايطالية لم يمضِ على دخولها إلى الفرنسية وقت طويل وكان الناس يستعملونها للمزيد من التأثير وقوة التعبير.
ويمكن أن ينشأ عن هذا الشاهد خطأ بالاضافة ذلك أن Succès فقدت مفعولها و Succès لم تعد في حاجة إلى النعت Heureux لترادف Réussite وهذا من شأنه أن يجعل القارىء يظن أن Heureux succès قالب قديم نستعمله مرادفاً لـ Réussite ومن ثم يمكن أن نضيف إليه إذا تعلق الأمر بنص من نصوص القرن السابع عشر قيمة تعبيرية ليست له في الحقيقة.
انظر: **المحاولات**، ص51-52.

(51) مترجمه هو "دانيال دولا" Daniel Delas انظر: 14.

ومن أبرز المقدّمات في تحديده السياق، واستعراض أنواعه، حرصه على التفريق بين معنى السياق في تصوره والمعنى الجاري في اللغة. فالسياق الأسلوبي يختلف عن السياق اللغوي من جهة أنه لا يقوم على الترابط والتتابع، وليس دوره ضبط المعنى وبيانه أو الاضافة إليه.

ولتحديده لا بُدّ من التذكير بأمور سلفت متعلّقة بطرائق تقبل المعنى وإنتاجه. فمن الممكن الوصول إلى معنى الخطاب بأيسر جهدٍ إذا كان ذلك الخطاب عادياً، ولم يكن في نية صاحبه أن يلفت النظر إلى بعض عناصره دون بعض. والجهد والانتباه، فيما يبدو، يتناسبان عكساً والتوقّع فكلما كان العنصر اللغوي الوارد في النص شديدَ التوقّع أمكن في التفكيك والقراءة التعويل على حِسِّنا اللغوي[52] وألفنا بطرائق التعليق. أما إذا كان كاتب النص يريد لفت النظر إلى بعض المواطن في نصه ويسعى إلى مراقبة القراءة، كما ذكرنا، فعليه، من وجهة نظر "ريفاتير"، أن يعتمد في العبارة على غير المألوف، وأن يضع اطمئناننا اللغوي الحاصل بالتعوّد في حرجٍ مثيرٍ للانتباه بأن يُبرزَ في السياق عنصراً لم نكن ننتظر أن يبرز، أو أن نسبة توقعَ بروزه ضعيفة بالمقارنة بنسبة توقع عناصر أخرى.

وعلى أساس ما تقدم يكون السياق "بنية لغوية يقطع نسقَها عنصر غير متوقع"[53] وعن التضاد الحاصل من تداخل المتوقع وغير المتوقع ينشأ المنبّه الأسلوبي.

وليس القطع الحاصل في بنية الكلام، من وجهة المنهج البنيوي، تنافراً وتباعداً وتدافعَ أضداد. والقيمة الأسلوبية المتولدة عنه تتولد عن العلاقة التي تقوم بين العنصرين المتضادّين بحيث لا يحصل تأثير إلا باجتماعهما وبهذا الائتلاف في التضادّ والاختلاف. فالتضاد الأسلوبي، كأنماط التضاد المفيدة في اللغة، يكون بنية ثنائية تربط بين قطبيها علاقة خلاف وهذا معناه أن التضاد بنية دالّة وأن دلالتها ليست في معنى الكلمتين وإنما في الربط بينهما، وإنشاء نظام علاقات بين طرفي التضاد.

---

(52) Sprachgefühl.

(53) انظر: **المحاولات**، ص57-65. وانظر في تفاصيل السياق الأسلوبي الكتاب السابق ص64-94.

"وليس الشأن في الأسلوب، بناءً على هذا التصوّر، توالي المجازات والصور وفنون القول المختلفة والإلحاح على بعض أجزاء النص وإنما يولّد بنيةَ النص الأسلوبية اشتمال المقطوعة أو الفقرة على عناصر وقع إبرازها والإلحاح عليها تقابلها عناصر لم يقع إبرازها والإلحاح عليها (...) ونعني بهذا الثنائيات التي يكون قطباها (السياق وما يضاده) في علاقة لا تنفصم"[54].

فكل حدث أسلوبي يقوم على عنصرين هما السياق والتضاد القاطع لنسقه العادي.

ويقسم "ريفاتير" السياق إلى نوعين[55]:

أ ـ سياق داخل الوحدة الأسلوبية أو الحدث الأسلوبي، وهو السياق المولّد للتضاد أو الخلاف ويسمّيه السياق الأصغر[56]. ولهذا السياق وظيفةٌ بنيويّةٌ باعتباره قطباً لثنائية يتقابل عنصراها. وهو لا فعل له خارج ارتباطه بالعنصر المقابل كما أن

(54) **المحاولات**، ص65.

(55) هذا التقسيم استدراك على التعريف المقترح للسياق وتوسيع من مجاله، فقد تفطن "ريفاتير" إلى وجود نصوص ومقطوعات مختصرة لا تقدر لشدة اقتضابها على توليد النموذج البنيوي (Pattern) السياق الذي يولد التضاد، كالأمثال والحكم والشعارات الإعلانية ذات القيمة الأدبية، فضيق الوحدة اللغوية، في هذا المجال يمنع من إيراد النموذج وكذلك الشأن في المواطن التي تكون في النص مجمع أساليب [يسميه "ريفاتير" في مصطلحه La convergence] فيمنع توارد الأساليب من تكوين السياق بينها لأن التشبع لا يحصل وهو شرط وجود السياق في هذه الحالة كما سيتبين.
ثم إننا في حالة هذه النصوص القصيرة كثيراً ما نخرج عن مراسم القراءة التي يقتضيها توالي المقطوعة والتي تتبع فيها عملية الفك توالي الجمل في النص.
ففي إمكاننا أن نحيط بالوجه الأسلوبي دفعة واحدة ونحيط بنهاية النص ولمّا نقرأه أي أنّ نظرنا يسبق قراءتنا.
إنّ هذه الامكانية في السبق بكل النص، من نظرة محيطة، قبل معرفة أجزائه قد يضعف فعل المفاجأة، ويدل على أن اتجاه القراءة اتجاه متقطع متردد بين التقدم إلى ما لم يأتِ منه والعودة إلى ما مضى. والعودة إلى ما وقعت قراءته تبدله وتغير من مفعوله فينا بالنقص والتعديل والزيادة. لهذه الأسباب قسم "ريفاتير" السياق إلى سياق داخلي يولد التضاد وسياق خارجي يعدل منه.

(56) Microcontexte.

حيّزه لا يزيد على علاقته بذلك القطب بمعنى أنه لا يشتمل على عناصر زائدة على المقابلة ومن ثم أمكن أن ينحصر في وحدة لغوية واحدة[57].

---

(57) ولتقريب هذه الاعتبارات الدقيقة التي أثارت نقاشاً مهماً بينه وبين غيره من الباحثين (**المحاولات**، ص73-78) يضرب المؤلف مثلاً قول "كورناي" Corneille المشهور:
Cette obscure clarté qui tombe des étoiles (هذا الصفاء المعتم الساقط من النجوم)
والوحدة الأسلوبية أو الحدث الأسلوبي في البيت قوله Obscure clarté وهي حدث أسلوبي لأن القارىء يدركها وحدة لا يمكن فصل قطبيها. قطبها الأول "Obscure" هو السياق الأصغر والعنصر غير المتوقع هو "clarté". وعن الرابط بينهما ينشأ الأسلوب، ورد فعل القارىء ناتج عن الشعور بوجود مركب وصفي مبني على تضاد الصفة والموصوف، فالصفاء أو الضياء يضاد الظلمة أو العتمة والتضاد بينهما ليس غير متوقع بكل الأحوال، فالكلمتان من نفس الحقل الدلالي ولا يتعذر الربط بينهما أو مصادفتهما في سياق ما معاً بدون أن يُثير ذلك انتباهنا ويصدم عاداتنا اللغوية. كل ما في الأمر أن هناك وجوهاً في التعليق والنظم غير متوقّعة. فالجمع بين الكلمتين جمع النعت والمنعوت هو الذي ولّد الشعور بالتضاد ذلك أن هذه البنية تقوم على قاعدة تشهد بها النصوص المحققة والأمثلة الجارية، وهذه القاعدة التي تقوم في أذهاننا مقام السياق الأكبر والمقياس النموذجي يمكن صياغتها على النحو التالي: إذا كان السياق الأصغر نعتاً **Obscure** في هذا المثال وجب أن يكون المنعوت ملائماً له في المعنى ولذلك فمن غير المتوقّع أن يكون الإسم المنعوت غير موافق في المعنى للنعت.
وعندما تتحقّق الامكانية الضعيفة، كما في المثال المذكور، تتعطل الوظيفة المرجعية وتلفت الوحدة المكونة من القطبين الانتباه لقطعها نسق النموذج البنيوي في بناء النعت والمنعوت. فالبداية بالنعت "Obscure" يشير إلى القاعدة أو يحركها في أذهاننا فيأتي المنعوت clarté ليخرج عنها ويتجاوزها فنحصل على حالة خروج عن السمت بإقامة علاقة بين طرفين وفرضها كعلاقة دالة في حين أن الاستعمال يرفض أن تدل أو لا يقبل أن تدل. والعدول في هذه الحالة يدرك قياساً على نموذج مضمر وقد يوفر النص ذاته، في حالة السياق الأصغر، النموذج، مثاله هذا النصّ لـ "فولتير":
(A) La mitre et le san-benito de Candide étaient peints de flammes renversées et de diables qui n'avaient ni queues ni griffes.
(B) mais les diables de Pangloss portaient griffes et queues, et les flammes étaient droites (...).
في هذا النص سخرية واضحة والسّخرية موجودة في شكل السّرد لا في حقيقة ما يروي. وعليه لا بد أن يفرض علينا الأسلوب المركب في النص تأويلاً يُبرز تلك السخرية. ومولّدات السخرية في النص عديدة منها:
- القلب والتقابل التام بين صورة الشياطين وألسنة اللهب على ثياب "بانغلوس" وبرطلته وصورتها على ثياب "كانديد" وبرطلته. =

ب ـ سياق خارج الوحدة الأسلوبية ويسميه السياق الأكبر[58] وهو جزءُ الكلام الواقع مباشرةً قبل بروز الحدث الأسلوبي ووظيفته الأساسية تأكيد مفهوم التقابل وتقويته أو إضعافه.

= - إدراج التقابل في التماثل فهناك تماثل وظيفي في الجملة بين هذه المكونات flammes, griffes, queues, diables وهذا التماثل الوظيفيّ يساعد على إبراز وجوه الاختلاف (griffes VS sans griffes, renversées VS droites) فهذا الانتظام في رسم المشهد ليس مَجّاناً. ونعلم من الجملة السابقة للنص المثبت هنا أن "كانديد" و"بانغلوس" شُدّ وثاقهما لأن أحدهما تكلم والآخر استمع إليه لذلك جاء الجزاء من جنس العمل فعقاب من تكلم أشدّ من عقاب من استمع.

والناظر في النص يلاحظ أن الجملة الثانية ونشير إليها بـ (B) غيرت بمفعول رجعي طبيعة الجملة (A) فهذه الأخيرة بمثابة النموذج الذي سعت (B) للنسج على منواله والعمل على تعديله أو تغييره. وأهم خاصية للجملة الأولى هو التشاكل الرابط بينها وبين الجملة الثانية وعن هذه العلاقة تنشأ وظيفتها الأسلوبية وهي توفير الإمكانية في حيز الجملة (B) لبناء التقابل.

وخارج هذا التوازي بين الجملتين لا نجد ما يميز الجملة (B). إن الأوصاف التي احتوتها (الشياطين، وألسنة اللهب) أوصاف عادية وما كانت هذه العناصر لتؤثّر لولا تقابلها مع العناصر الموجودة في الجملة الأولى ومن ثم أمكن أن نقول إن (A) هي السياق الأصغر لـ (B). وعدم التوقيع في هذه الوحدة الأسلوبية التي تقوم الجملة الأولى فيها (A) مقام السياق وتكون الثانية في علاقتها بالأولى التضاد الذي متى أضيف إلى السياق كون الوحدة الأسلوبية، يأتي من أنه ليس في الجملة الأولى ما يجعل نسبة توقع بروز الجملة الثانية نسبة مرتفعة.

وبقراءة الجملة الثانية تطفو في وعي القارىء الجملة لحصول ما يوهم أنها تكررها وتعيدها بل وتطابقها ولذلك فكل ما يلاحظ بعد ذلك بينهما من خلاف يعتبر قطعاً للنموذج وكسراً له وعن ذلك ينشأ التضادّ.

لكن ما يمكن أن يعترض به على "ريفاتير" هنا هو صعوبة الفصل بين النموذج المضمر والنموذج الماثل في النص. ففي المثال المذكور تشعر أن الجملة الأولى خارجة عن نموذج مُضمر منغرس في الإنسان يأتيه من المُثُل المترسّبة في قراره عن صورة الشيطان وصورة اللهب، فألسنة اللهب المتنازلة والشياطين المسلوبة الأظافر والذيول صورة غير منتظرة بالقياس إلى النموذج المضمر. والجملة الثانية تأتي لتظهر المضمر وترد الخروج إلى النظام أي أن النص أبرز في هذه الحالة سياقه المولّد للتضاد. فيكون لنا هنا نموذج طريف يسبق فيه عنصر التضاد السياق وتكون الحركة من الخروج إلى السياق في حين كانت من السياق إلى التضاد أو الخروج.

وتبعاً لذلك تصبح الجملة (B) السياق والجملة (A) العنصر المضاد. وإذا صحّت هذه الفرضية لزم أن نعدّل كثيراً من الأمور في النظرية كلها.

(58) Macrocontexte.

ومن أعوص القضايا التي تتصل بهذا النوع من السياق تحديد مبتدئه ومنتهاه والقضية خلافية لا يتيسر القطع فيها وقد اقترح "ريفاتير" اقتراحاً يؤكّد ما ذهبنا إليه فعلّق المسألةَ بإدراك القارىء، فبداية السياق حيث وجد نموذجاً تركيبياً متواصلاً.

والسياق الأكبر نوعان:

- نوع يقع فيه قطع النموذج بعنصر غير متوقَّع ثم يعود الكلام إلى نظامه وصورته هي:

سياق ← وجه أسلوبي ← سياق[59].

- نوع ثانٍ مشتقّ من السابق بمفعول التشبع[60] الذي يحوّل الوجه الأسلوبي إلى سياق جديد لوجه أسلوبي تالٍ. فالتشبّع يُضعف من قدرة الأساليب على بناء التضاد فيردها إلى دور ثانويّ هو أن تكون مكوناً من مكونات وحدة أسلوبية جديدة تقوم فيها مقام السياق وصورته هي:

سياق ← وجه أسلوبي ← تحول الوجه إلى سياق جديد ← وجه أسلوبي.

ومثال ذلك ورود كلمة قديمة مهجورة في سياق تقطع نموذجه البنيوي كما رأينا في السياق الأصغر في المثال المأخوذ من "برنارد شو" ولكن عوض أن ترجع سلسلة الكلام إلى سالف نظامها قبل القطع بتواتر بروز الكلمات القديمة وتواترها يرهف من حدها فتتشبع المقطوعة ويصبح ما كان قَطْعاً لنموذج سياقاً يبني بدوره نموذجاً يهيّئ قَطْعاً جديداً[61].

---

(59) مثال ذلك قطع السياق بكلمة دخيلة كما في هذا المثال لـ "برنارد شو" (B.Shaw):
«poor Mr. Pecksniff (...) is represented as a criminal instead of a very typical Englich paterfamilias keeping a roof over the head of himself and his daughters».
[مسكين السيد بكسنيف (...) إنهم يقدّمونه في صورة مجرم بينما هو نموذج ربّ العائلة الإنكليزي الذي يسعى إلى توفير قوته وقوت بناته] والعنصر غير المتوقع، حسب "ريفاتير" هو الكلمة الدخيلة Paterfamilias التي عليها يرتكزُ الفعل الأسلوبي المكون منها ومن قوله قبلها Very typical English.

(60) Saturation.

(61) يعلّق على نص للمؤرخ "تاسيت" (Tacite) لم يذكره لطوله وموضوعه انتصار الرومان على سكان مقاطعة "برتاني" (Bretagne). وقد جاء نظام الأفعال في النص على هذا النحو: =

إن السياق بنوعيه جاء يعوِّض، في أسلوبية «ريفاتير» مفهوم القاعدة أو المقياس، ويحاول فض بعض الإشكالات والمضايق التي وقعت فيها التوجهات التي اعتمدته في تحليل ظاهرة الأسلوب. فللسياق الأسلوبي على المقياس فضل: فهو أحد قطبي بنية ثنائية لا تنفصل مكوّناتها ولذلك فهو مفيد بكل حال، وعنه يتولد التضاد الفاعل أسلوبياً. ومن نتائج هذا التواشج والاتحاد بروز الوحدة الأسلوبية بمكوِّنَيْها (السياق + التضاد) في النص فلا يحتاج القارئ إلى التخمين والتعويل على حسه اللغوي بما أن الكاتب أخرج تلك الوحدة على هيئة لا يمكن أن تغيب عن نظر القارىء.

وأهمّ من كل ذلك تغير السياق وتبدله في حين أن المقياس مطلق وهذا يعين، من وجهة نظر "ريفاتير"، على حل مُشكلٍ من المشاكل العويصة التي لم يستطع القائلون بأن الأسلوب عدول عن قاعدة حلها وهو معرفة السبب في المفارقة الواضحة بين إطلاق القاعدة ونسبية العدول. فتجد القاعدة مطّردة والعدول دالاً أحياناً وغير دالّ أحياناً بينما كان التلازم يقتضي مطلق الدلالة في العدول اعتباراً لإطلاق القاعدة. وباعتماد السياق مقياساً يمكن تفسير هذا الاختلاف في التأثير المتولّد عن العدول ذلك أن شرط التفسير تَغَيُّر قطب التقابل والسياق يوفّر هذا الشرط.

ولتوضيح المسألة نعود إلى مثال سبق أن ذكر[62] وهو الترتيب القائم في اللغة الفرنسية على تقديم الفعل على الفاعل بينما تقتضي القاعدة أن يتقدّم الفاعل،

= أ ـ خليط من الأزمنة الماضية والمضارعة . . .
ب ـ مجموعة أفعال في الزمن الحاضر المسمى في الفرنسية "حاضر الحكاية".
ج ـ الزمن الحاضر وهو المسمى "الحاضر التاريخي".
د ـ الرجوع إلى المجموعة (أ).
ويرى "ريفاتير" أن هذا الترتيب يوافق مجرى الأحداث:
أ ـ التحام الجيوش والمعمعة. ب ـ انتصار فجائي ساحق.
ج ـ آخر انتفاضة المهزوم. د ـ عمليات التنظيف والتصفية. وإذا أوّلنا ذلك أسلوبياً تحصّلنا على المخطّط الآتي:
أ ـ سياق. ب ـ وجه أسلوبي مكون من ثلاثة أفعال. مصادر (Infinitif) وتوالي هذه الأفعال ولّد سياقاً جديداً. ج ـ وجه أسلوبي. د ـ الرجوع إلى السياق الأصلي.

(62) انظر هذا البحث ص99.

وهو الترتيب المشار إليه بالعلامة (VS). فلئن كنا لا نفهم لماذا لا يكون دالاً في كل الأحوال باعتماد مبدإ القاعدة فإنه بإمكاننا بناء على مفهوم السياق أن نفسّر الأمر على النحو التالي:

أ ـ انه ترتيب غير عاديّ في كل الأحوال متى اقتصرنا على زاوية النظر اللغوية.

ب ـ يكون الترتيب دالاً أسلوبياً في سياق تكون فيه الجمل السابقة عليه واردة طبق النظام الأصلي (SV). معنى ذلك أنه قطع لنموذج بنيوي بناه النص وعن هذا القطع يتولّد التضاد.

ج ـ يفقد قدرته على التعبير في سياق يغلب عليه الترتيب المعدول أو الخارج (VS)، وبسبب التواتر تتراجع حساسية القارىء اللغوية (Sprachgefühl) وهي الحساسية التي تنبهه عادةً إلى مختلف أصناف الخروج.

ولا بد من ملاحظة أن التواتر يفقده هذه الفعالية حتى في السياقات المبنية على التضاد والتقابل لأن التقابل يتحول في هذه الحالة إلى قاعدة أو نموذج (pattern).

والحاصل من كل ما تقدم أمر في غاية الأهمية يُبرز الفرق بين هذا التوجه الأسلوبي والبلاغة القديمة وهو أنه لا توجد قيمة أسلوبية مطلقة أو مجردة. فأي مجاز في سياق مليء بالمجاز يصبح أمراً عادياً لا نتوقف عنده ولا يلفت انتباهنا.

وإذا كان في السياق تفسير لعدم اطراد دلالة الخروج، ففي التضاد المتولّد عنه الملتحم به التحاماً بنيوياً تفسيرٌ لقضيةٍ أخرى من قضايا الأدب تتعلّق بمسألة الاتباع والإبداع فيه، أو الفردي الذي يضيفه الكاتب الفرد من أساليب إلى السنّة الأدبية المشتركة واللغة الأدبية التي تبنيها أجيال من الكتّاب والشعراء وتصبح مشاعة تجري على ألسنتهم وتقوم من إنتاجهم مقام القالب والمنوال بل اللحمة والسّدى أحياناً، فتقرأ القصيدة والقصائد ولا تدرك ما أضاف الشاعر، وتجدك تقرأ صوت غيره فيه، وتصادف صوراً وأساليب كنت صادفتها في المشترك بين شعراء تلك السُنّة أو ذلك الجيل.

والسبب أن اللغة الأدبية في قصيدة لا تقتضي وجود علاقة تضاد أو خلاف لأنها بنية متوقعة، لا يمكن أن تكتسب عناصرها اللغوية المكونة لها قيمة من مجرد

انتمائها إلى اللغة الأدبية بينما يقوم الأسلوب الفردي على الخلاف، وبناء المقابلات بغير المتوقّع، وغيرُ المتوقّع لا بد أن يفهم على أنه ما يقطع نموذج البنية المظهرة في النص وبه أو المضمرة عندما يتعلّق الأمر بنصوص قصيرة ليس في مقدورها بناء نموذجها البنيوي[63].

ولكن ألا يوجد الأسلوب خارج علاقة الخلاف؟ قد تشذّ بعض مواطن النص "القارىء ـ الجمع" إليها ولا نتبيّنُ فيها علاقة تضاد أو خلاف. والمحلل الأسلوبي مدعو في هذه الحالة إلى الانتباه وعدم التسرع حتى لا يخلط بين ما يعتبر خطأ بالإضافة عندما يرى القارىء الأسلوب حيث لا أسلوب وما هو ظاهرة أسلوبية وإن خرج عن النمط الذي حاول المقياس السابق ضبطه وهو (سياق + تضاد).

ذلك أن للكاتب طرقاً مختلفة لمراقبة عملية الفكّ وبسط نفوذه على عملية

---

(63) يثير "ريفاتير" في هذا الموضع من حديثه عن السياق مسألةً دقيقةً لا تخلو من طرافة تتعلق بنظام بروز التضاد المبني على غير المتوقع وما ينتج عنه من مفاجأة. فانبناء النموذج المتحكم في المفاجأة يتبع نظرياً خطية المقال وتقدم القارىء في قراءة النص في اتجاه لا رجعة فيه. لكن لا بد من تدقيق هذه المسألة ذلك أن عملية الفك والقراءة عملية متردّدة تتقدم وتتأخر وهو ما أوجد له الدارسون مصطلحاً خاصاً هو "الارتداد" أو "الرجعة" (Rétroaction) ودوره التعديل، ومراجعة أهمية السابق على ضوء اللاحق. فكثيراً ما لا ننتبه إلى كلمة سبقت في النص ولكن تكرارها وعودتها مرات يلفت النظر إليها لعلاقة المطابقة بينها وبين نموذجها الذي برز أول مرة وحتى إن كان بروزها الأول مشحوناً أسلوبياً لأسباب أخرى غير الخلاف والتضاد فإن بروز التضاد يجعل منها مجمع أساليب.
ونتيجة لكل ما تقدم ارتبط وضوح التضاد والخلاف بكيفية رسم النموذج البنيوي (pattern)، فكلما كان أوضح كانت المقابلة أشد. وكان فعل العنصر غير المتوقع أوقع في النفس. وغير المتوقع، وهو سبب المفاجأة، لا يتأثر بحصولها أو بعدم حصولها. فمن النصوص ما نلتقط ظاهرته الأسلوبية دفعة واحدة قبل الوقوع عليها تفصيلاً بفضل قراءة خارجية شاملة تحيط بأطراف النص. فالنصوص القصيرة كالأمثال والحكم لكونها لا تبني النموذج أو لا تسمح بالتوسع في بنائه فإننا عند التقاطها نلتقط القطبين معاً دفعة واحدة فتخف حِدّةُ المفاجأة ولكن لا يخف الشعور بالتضاد وبالغرابة فنكون مجبرين في هذه الحالة أيضاً على أن نبذل قصارى الجهد في فكّ الرسالة.
كذلك قد تأتي إعادة القراءة على المفاجأة ولكنها لا تغير من بنية السياق. فنحن عند إعادة القراءة مضطرون إلى القراءة دائماً في نفس الاتجاه، وتستطيع الذاكرة أن تسبق نسق القراءة فيضعف مفعول المفاجأة لكننا لا بد أن نمرّ ثانيةً، بالمحطات والأشكال التي اقتضت منا بنيتها معاودة قراءتها مما يثبتها في عقولنا ونستعيض عن فعل المفاجأة بهذا التثبيت.

التأويل منها فتح فجوات في النص تصبّ فيها أساليب مختلفة وقد أطلق "ريفاتير" على هذه الظاهرة مصطلح التلاقي أو التجمع[64]. وهو ضرب من تكثيف الأساليب حتى يغدو الوجه وجوهاً لا مناص من ملاحظتها والانتباه إليها. وتجميع الأساليب وتكثيفها هو المظهر الأسلوبي الوحيد الذي يمكن الجزم بأن الكاتب ركّبه في النص عن وعي. وحتى إن كان أتى صاحبه في البدء عفواً فلا بد أن يراه عندما يعاود القراءة وفي إبقائه بعد القراءة دليل إضافي على الوعي به وإخراجه عن قصد.

والمقصود أصلاً بالتلاقي تراكز وجوه أسلوبية مستقلّة بحيث يكون لكل واحد مفعول في ذاته يُضيفه إلى مفعول بقية الوجوه عند الالتقاء[65].

وتَلاقي هذه الأساليب مقياسٌ يمكن بالإضافة إلى دلالته على وجود الظاهرة الأسلوبية من تدارك ما قد يصيب "القارىء - الجمع" من سهو عن مظاهر غطّاها بعدُ المسافة بين سنّته وسنّة كاتب النص فيرتكب خطأً بالنقص. وبتحليل السياق يمكنه التعرف، بفضل تلك العناصر المجتمعة، على وجه أسلوبي لم يعد في إمكانه الشعور به وعلى هذا النحو تكون وظيفته إكساب النص قدرة على الصمود في وجه الزمن. فإن تعذر على الأجيال المتأخّرة من القراء التقاط بعد المظاهر الأسلوبية فيه لأن قدرتها على بناء التضاد تراجعت لتبدّل المرجع كأن تصبح استعارة ما جارية معهودة مستنفدة بينما كانت وقت كتابة النص بديعة عزيزة فعّالة أو كأن يصبح اللفظ المولّد المبتدع لفظاً من المعجم لا فضل له على غيره، فإنه من الممكن لتلك الأجيال أن تتكهّن بالمندثر المضمحلّ إذ من الصعب أن تعفو كل تلك الوجوه ومن الصعب أن تعفو ولا تترك في محالها آثار وجودها.

---

(64) Convergence.

(65) مثاله أن تتجمع في المقطوعة الواحدة المظاهر الآتية:
- ترتيب عناصر الجملة.
- الإيقاع المترتب عن التكرار وما يوحي به من دلالات.
- استعمال بعض الكلمات غير المنتظرة أو توليدها.
- ورود الاستعارات وأنواع المجازات...

انظر: **المحاولات**، ص60-61.

فاضمحلال الظاهرة ليس مستحيلاً ولكنه في حالة الالتقاء لا يمكن أن يتم دون أن يولّد في النص أماراتٍ تدلّ على اهتمام كاتب النص بذلك الموضع، وتفننه في إخراجه على نحو قادر على المراقبة والتوجيه[66].

فمقياس التجمع أو التلاقي يعوّض غيابَ التضاد أو الخلاف ويأتي ليدعم المقياسين السابقين وهما "القارىء ـ الجمع" والسياق.

(66) من الكلمات ما فقد معناه أو الوظيفة المعلّقة به زمن صياغة النص لكن التحليل الدقيق يمكنه أن يفوز بمخلفاتها فيه.
انظر تحليل "ريفاتير" لنص من نصوص "سانت بيف" Sainte- Beuve المتشدّدة على شعر "بودلير" Baudelaire والتي تركز مفعولها على كلمة "كشك" (Kiosque) وكيف أنها بقيت دالّة على مقصد صاحبها رغم ذهاب معناها عندما كانت تقترن بكل ما هو عجيب في المعمار المشرقي وكل ما يرتبط بمعنى المتعة واللذة والغيبة. فرغم أننا لا نفهم منها اليوم إلا أكشاك الموسيقى المتجولة في الشوارع أو أكشاك بيع الجرائد فإن السياق الحافّ بها في النص مليء بالكلمات التي تدلّ على الغريب المزوق، والفريد العجيب فيبقى غرض الكاتب رغم انطفاء البؤرة المشعة. **إنتاج النص**، ص103-104.


مُلحق

المقامةُ المَضِيْرِيّة

حَدَّثَنَا عِيسَى بْنُ هِشَام قَالَ: كُنْتُ بِالْبَصْرَةِ[1] وَمَعِي أَبُو الْفَتْحِ الإِسْكَنْدَرِيُّ رَجُلُ الْفَصَاحَةِ يَدْعُوهَا فَتُجِيبُهُ. وَالْبَلاَغَةِ يَأْمُرُهَا فَتُطِيعُه[2]. وَحَضَرْنا مَعَهُ دَعْوَةَ بَعْضِ التُّجَّارِ فَقُدِّمَتْ إِلَيْنَا مَضِيرَةٌ[3] تُثْنِي عَلَى الْحَضَارَةِ وَتَتَرَجْرَجُ فِي الْغَضَارَة.

---

(1) البصرة مدينة معروفة على الشطّ الغربي من النهر الحادث من التقاء الفرات ودجلة تبعد عن مصبه في خليج العجم بسبعين ميلاً.

(2) يقال فلان رجل الحرب مثلاً إذا كان فريداً في القيام بأعبائها لا يباريه فيها أحد. ورجل الفصاحة صاحبها الفرد ليس في الرجال من تؤهله آلاته لأن يكون من رجالها اللائقين بنسبتهم إليها ونسبتها إليهم. ثم تمثل الفصاحة كأنها من حشم أبي الفتح وحفدته فهو إذا دعاها ليستخدمها فيما يريد من أغراضه تجيبه والبلاغة كذلك يأمرها بإصابة الغرض من قلوب سامعيه وبلوغ مراده من نفوسهم فتطيعه. وقد ترى في الكلام تمثيلاً لحال أبي الفتح في تسلّطه على الأساليب الفصيحة يورد بها مقاصده في المقامات المتعددة يأتي لكل مقام بما يناسبه كأنه حاكم يتحكّم فيها بما يريده لا يتكلّف ولا يتعسّف.

(3) المضيرة لحم يطبخ باللبن المضير أي الحامض وربما خلط المضير بالحليب وهو الأجود ثم يضيفون إليه من الأبزار ما يوفر اللذة في طعمه وله مريقة يحمدون أكلها. وربما كان هذا اللون من الطعام لا يبعد عن لبنية بلاد الشام. وإنما كانت تلك المضيرة تثني على الحضارة التي هي ضد البداوة لأنها بجودة طبخها تشير إلى أن أهل الحضر أحذق في صنعتها من سكان البدو. والترجرج التحرك بشدة توصف به الأشياء الرقيقة كالفالوذج ونحوه وهو من آيات كثرتها. والغضارة القصعة الكبيرة. وإيذانها بالسلامة أي إشعارها بسلامة من يأكل منها لأنها لطيبها مستساغة سهلة الهضم لا يخشى آكلها من ضرر البطنة وإن بالغ في الالتهام. ومعاوية ادعى الخلافة بعد بيعة علي بن أبي طالب رضي الله عنه فلم يكن من يشهد له بها في حياة علي إلا طلاب اللذائذ وبغاة الشهوات. فلو كانت هذه المضيرة من طعام معاوية لحملت آكليها على الشهادة له بالخلافة وإن كان صاحب البيعة =

وَتُؤْذِنُ بالسَّلاَمَةِ. وَتَشْهَدُ لِمُعَاوِيَةَ رَحِمَهُ الله بِالإِمَامَةِ فِي قَصْعَةٍ يَزِلُّ عَنْهَا الطَّرْفُ. وَيَمُوجُ فِيهَا الظَّرْفُ[4]. فَلَمَّا أَخَذَتْ مِنَ الْخُوَانِ مكَانَهَا[5]. وَمِنَ الْقُلُوبِ أَوْطَانَهَا، قَامَ أَبُو الْفَتْحِ الإِسْكَنْدَرِيُّ يَلْعَنُهَا وَصَاحِبَهَا. وَيَمْقُتُهَا وَآكِلَهَا. وَيَثْلِبُهَا وَطَابِخَهَا[6]. وَظَنَنَّاهُ يَمْزَحُ فَإِذَا الأَمْرُ بِالضِّدِّ. وَإِذَا الْمِزَاحُ عَيْنُ الْجِدِّ. وَتَنَحَّى عَنِ الْخُوَانِ. وَتَرَكَ مُسَاعَدَةَ الإِخْوَانِ. وَرَفَعْنَاهَا فَارْتَفَعَتْ مَعَهَا الْقُلُوبُ. وَسَافَرَتْ خَلْفَهَا الْعُيُونُ وَتَحَلَّبَتْ لَهَا الأَفْوَاهُ[7]. وَتَلَمَّظَتْ لَهَا الشِّفَاهُ، وَاتَّقَدَتْ لَهَا الأَكْبَادُ. وَمَضَى فِي إِثْرِهَا

= الشرعية حياً. وإسناد الشهادة إليها لأنها سببها الحامل عليها. والإمامة والخلافة في معنى واحد.

(4) أراد من الطرف البصر وأصله من العين أو ما تحرك من أشفارها. وفي كلامهم تخييل البصر كأنه شيء يمتدّ من العين إلى المبصر. فإذا كان المرئي متألقاً لم يثبت عليه البصر بل ينقبض عنه ثم يمتد إليه. فهو يصف القصعة بأنها لامعة الجوهر كأنها مضيئة يزل أي يزلق البصر عنها لشدة نقاوتها وظهور وبيصها فلا يثبت عليها. ويروى: يكل. والظرف حسن الهيئة وبراعة اللسان فيما تسر الأنفس باستماعه ذلك أصله وأطلقه هنا وأراد مطلق الحسن والبهاء. وصوره متموّجاً للإشعار بتوفره فيها كأنه ماء في جوهرها يموج ويضطرب. وفي نسخة ويمرح بدل يموج والطرف بالطاء المهملة بدل الظاء المشالة وهو أحد الأطراف بدل الظرف يمثل بالفقرة سعة القصعة أي أن اليد تمرح فيها ذهاباً وإياباً.

(5) تقدم ذكر الخوان وتفسيره مراراً وهو ما يوضع عليه الطعام. وأخذ مكانها من الخوان كناية عن وضعها عليه. ولشدة ما اشتهتها الأنفس للتناول منها تمثلت في القلوب بشخصها حتى عد كل قلب وطناً لها لا تفارقه والضميران للمضيرة.

(6) أراد من المقت الكلام الدال عليه وإلا فهو فعل نفسي وهو أشدّ البغض. والثلب الشتم والسب. وصاحبها وآكلها وطابخها معطوفات على الضمائر المتصلة كل على سابقه وهو معروف في الفصيح وإن كان قليلاً.

(7) تحلبت أي سال ريقها لأجل المضيرة. والفم يتحلب عند رؤية شيء من المطعم تميل النفس إلى تناوله بل عند تذكره كذلك. ويروى: اجتلبت وتجلبت وكلاهما غير صحيح. والتلمظ إخراج اللسان بعد الأكل والشرب ليُمسحَ به الشفتان ولا بد للشفتين من حركة عند ذلك فينسب إليهما الفعل أيضاً فلما تحلبت الأفواه شوقاً إلى المضيرة وتمكن خيالها في نفس القوم خيل لهم أنهم أكلوا منها فتلمظوا أو أن التلمظ لمسح الريق المتحلب على الشفة أو أراد من التلمظ حركة الشفاه بالكلام الخفي في شأنها وعبر عنه بالتلمظ لشدة خفائه كأنه بلا صوت فهو شبيه بحركة التلمظ. واتقاد الأكباد إشعالها بحرارة الأسف عليها. ويروى: انقادت بدل اتقدت وما هي من الخطأ ببعيد ومضي الفؤاد في أثرها تمثيل لتعلّق نفوسهم بها حتى كأن أفئدتهم أي قلوبهم سائرة خلفها تتبعها إلى حيث حملت.

الفُؤَادُ، وَلَكِنَّا سَاعَدْنَاهُ عَلَى هَجْرِهَا[8]. وَسَأَلْنَاهُ عَنْ أَمْرِهَا. فَقَالَ: قِصَّتِي مَعَهَا أَطْوَلُ مِنْ مُصِيبَتِي فِيهَا[9]. وَلَوْ حَدَّثْتُكُمْ بِهَا لَمْ آمَنِ الْمَقْتَ[10]. وَإِضَاعَةَ الْوَقْتِ. قُلْنا: هَاتِ. قَالَ: دَعَانِي بَعْضُ التُّجَّارِ إِلَى مَضِيرَةٍ وَأَنَا بِبَغْدَادَ وَلَزِمَنِي مُلاَزَمَةَ الْغَرِيمِ[11]. وَالْكَلْبِ لأَصْحَابِ الرَّقِيمِ. إِلَى أَنْ أَجَبْتُهُ إِلَيْهَا وَقُمْنَا فَجَعَلَ طُولَ الطَّرِيق يُثْنِي عَلَى زَوْجَتِهِ. وَيُفَدِّيهَا بِمُهْجَتِهِ[12]. وَيَصِفُ حِذْقَهَا فِي صَنْعَتِهَا. وَتَأَنُّقَهَا فِي طَبْخِهَا[13]. وَيَقُولُ: يَا مَوْلاَيَ لَوْ رَأَيْتَهَا. وَالْخِرْقَةُ فِي وَسْطِهَا[14]. وَهِيَ تَدُورُ فِي الدُّورِ[15]. مِنَ التَّنُّورِ إِلَى الْقُدُورِ. وَمِنَ الْقُدُورِ إِلَى التَّنُّورِ. تَنْفُثُ بِفِيهَا النَّارَ. وَتَدُقُّ

(8) ضمير هجرها لأبي الفتح أي مع ما يجدون في أنفسهم من الألم لحرمانهم منها ساعدوا أبا الفتح على هجرها والابتعاد عنها وسألوه عن أمرها عنده وما الذي حمله على هذه النفرة واستتباعها بالنعرة.

(9) أبو الفتح ليس بأقل تحرقاً على الحرمان من المضيرة فمصيبته فيها عظيمة لكن السبب في النفرة منها أعظم وقصته في حكاية هذا السبب أطول.

(10) تقدم أن المقت أشد البغض. ولو حدث بالقصة على طولها لخشي أن يمقته السامعون وأن يضيع الوقت في حكايتها.

(11) الغريم رب الدين وملازمته لمدينه يضرب بها المثل. فكأن هذا التاجر له دين في ذمة أبي الفتح يتقاضاه ويلازمه إلى أن يقضيه إياه وأصحاب الرقيم أهل الكهف وقصتهم في القرآن معروفة وكلبهم معهم لا يفارقهم وفي الفقرة السابقة بين ثقل التاجر في دعوته وفي الثانية أشار إلى خسته.

(12) فداه قال له جعلت فداك. والمهجة دم القلب أي يقول في بيان منزلتها عنده وأنها أحب إليه من الحياة فلتكن مهجته فداء لها من الموت

(13) التأنق في العمل الإتيان به على أحسن وجوهه.

(14) المراد من الخرقة ما يضعه الطبّاخ في وسطه مرسلاً إلى ساقيه شبه المئزر ليقي ثيابه من الوضر.

(15) تدور تتحرك والدور جمع دار أي تتحرك في كل دار تكون فيها. وتقول: فلان رفيع المقام في البلدان أي في أي بلد يكون فيها يرتفع مقامه. وفلان حلس أبيات أي كل بيت يكون فيه يلزمه لا يخرج منه. فهي تدور في دارها من التنور وهو ما يخبز فيه أنواع الخبز إلى القدور جمع قدر وهو الإناء يطبخ فيه. فهذه الزوجة تصنع الأشياء الكثيرة في الوقت الواحد لا يشغلها تفقد القدور المتعددة لألوان الطعام المختلفة عن تفقد التنور وما يخبز فيه من فطير ونحوه فهي تتردد بين القدور والتنور بخفة معجبة وهي مع ذلك لا تحتاج إلى منفاخ تستعين به على نفخ النار بل هي تنفخها بفيها. وكان الصواب "تنفخ" موضع "تنفث" لأن النفث نفخ يصحبه شيء من الريق أو أنه أراد أن القليل من نفسها يشعل النار والنفث نفخ خفيف وجرده عن معنى استصحاب الريق. ولا تحتاج أيضاً إلى خادم يدق لها الأبزار. والأبازير والأبزار ما يوضع في الطعام لتطييبه كالفلفل والقرنفل ونحوهما.

بِيَدَيْهَا الأَبْزَارَ. وَلَوْ رَأَيْتَ الدُّخَانَ وَقَدْ غَبَّرَ فِي ذَلِكَ الْوَجْهِ الْجَمِيلِ. وَأَثَّرَ فِي ذَلِكَ الْخَدِّ الصَّقِيلِ[16]. لَرَأَيْتَ مَنْظَراً تُحَارُ فِيهِ الْعُيُونُ. وَأَنَا أَعْشَقُهَا لأَنَّهَا تَعْشَقُنِي. وَمِنْ سَعَادَةِ الْمَرْءِ أَنْ يُرْزَقَ الْمُسَاعَدَةَ مِنْ حَلِيلَتِهِ. وَأَنْ يُسْعَدَ بِظَعِينَتِهِ[17]. وَلاَ سِيَّمَا إِذَا كَانَتْ مِنْ طِينَتِهِ. وَهِيَ ٱبْنَةُ عَمِّي لَحاً[18]. طِينَتُهَا طِينَتِي. وَمَدِينَتُهَا مَدِينَتِي. وَعُمُومَتُهَا عُمُومَتِي. وَأُرُومَتُهَا أُرُومَتِي[19]. لَكِنَّهَا أَوْسَعُ مِنِّي خُلْقاً. وَأَحْسَنُ خَلْقاً[20]. وَصَدَعَنِي بِصِفَاتِ زَوْجَتِهِ. حَتَّى ٱنْتَهَيْنَا إِلَى مَحَلَّتِهِ. ثُمَّ قَالَ: يَا مَوْلاَيَ تَرَى هَذِهِ الْمَحَلَّةَ. هِيَ أَشْرَفُ مَحَالِّ بَغْدَادَ يَتَنَافَسُ الأَخْيَارُ فِي نُزُولِهَا. وَيَتَغَايَرُ الْكِبَارُ فِي حُلُولِهَا[21]. ثُمَّ لاَ يَسْكُنُهَا غَيْرُ التُّجَّارِ. وَإِنَّمَا الْمَرْءُ بِالْجَارِ. وَدَارِي فِي السِّطَةِ مِنْ قِلاَدَتِهَا[22]. وَالنُّقْطَةِ مِنْ دَائِرَتِهَا. كَمْ تُقَدِّرُ يَا مَوْلاَيَ أَنْفِقَ عَلَى كُلِّ دَارٍ مِنْهَا[23]. قُلْهُ تَخْمِيناً. إِنْ لَمْ تَعْرِفْهُ يَقِيناً. قُلْتُ: الْكَثِيرُ. فَقَالَ: يَا سُبْحَانَ اللهِ مَا

(16) الصقيل المجلو كالسيف الذي جلي حتى ظهر بريقه ولمعانه. ويروى: الأسيل بدل الصقيل. وأسل الخد يأسل أسالة لان وطال فهو أسيل.

(17) الظعينة المرأة ما دامت في هودجها أراد منها الزوجة، والحليلة التي يحل له استيلادها. ويسعد مبني للمجهول من أسعده إذا أعانه. وهذه الفقرة في معنى التي قبلها أي من أركان سعادة الرجل أن تكون زوجته معينة له على تدبير بيته والعمل له فيما يحتاج إليه فيه. ومن أهم الأعمال في البيت توفير اللذة في مأكله ومشربه والخفة في الخدمة وكفاية مؤونة الخدم.

(18) لحا مصدر لحت القرابة بيننا لحا إذا التصقت والتحمت ثم قيل هو ابن عمي لحا أي ملتصقاً أي ابن عم أقرب أخ للأب.

(19) الأرومة الأصل. أصولها هي أصوله. والفقرات كلها تأكيد لمعنى لحا.

(20) أراد أن يبين ما امتازت به عليه وإن اتحد أصلهما فاستدرك على ما أوهمته وحدة الأصول والمنابت من أنها مثله في خلقه وخلقه فقال: غير أنها تمتاز عنه بسعة الخلق بضمتين أي الحلم والرزانة لا يضيق صدرها لكثرة ما نيط بها من مصالحه ومصالحها وبحسن الخلق بفتح فسكون بمعنى جمال الخلقة.

(21) يتغايرون أي يغار كل واحد منهم عليها أن يسكنها غيره كما يغار الرجل أن يمس أجنبي ذوات رحمه بما لا يحل له كأنها من الشرف عندهم بحيث لا يستحق الحلول فيها إلا من أهله لذلك شرفه ويأنف كل منهم أن يساكنهم بها إلا من يحسبه من ذوي رتبته أو أن المغايرة هي المعارضة مطلقاً أي أنهم يتدافعون ويتزاحمون على حلولها ويروى: الأحرار بدل الكبار. ونسختنا أمس بالمعنى.

(22) جعل بيوت المحلة كجواهر القلادة وبيته في مكان الوسط من تلك القلادة. وواسطة القلادة هي أعظم جوهر فيها.

(23) تقدر من قدر تقديراً بمعنى جعل قدراً، أي بأي مبلغ تحدد وتحسب مقدار ما أنفق في كل دار من دور تلك المحلة.

أكْبَرَ هَذَا الْغَلَطَ. تَقُولُ الْكَثِيرَ فَقَطْ. وَتَنَفَّسَ الصُّعَدَاء[24]. وَقَالَ سُبْحَانَ مَنْ يَعْلَمُ الأشْيَاء. وَانْتَهَيْنَا إلَى بَابِ دَارِهِ. فَقَالَ: هَذِهِ دَارِي كَمْ تُقَدِّرُ يَا مَوْلاَيَ أنْفَقْتُ عَلَى هَذِهِ الطَّاقَةِ[25]. أنْفَقْتُ وَالله عَلَيْهَا فَوْقَ الطَّاقَةِ. وَوَرَاءَ الْفَاقَةِ. كَيْفَ تَرَى صَنْعَتَهَا وَشَكْلَهَا. أرَأيْتَ بِالله مِثْلَهَا. انْظُرْ إلَى دقَائِقِ الصَّنْعَةِ فِيهَا وَتَأمَّلْ حُسْنَ تَعْرِيجِهَا[26] فَكَأنَّمَا خُطَّ بِالْبِرْكَارِ. وَانْظُرْ إلَى حِذْقِ النَّجَّارِ فِي صَنْعَةِ هَذَا الْبَابِ. اتَّخَذَهُ مِنْ كَمْ[27] قُلْ: وَمِنْ أيْنَ أعْلَمُ. هُوَ سَاجٌ مِنْ قِطْعَةٍ وَاحِدَةٍ لاَ مَأرُوضٌ وَلاَ عَفِنٌ[28]. إذَا حُرِّكَ أنَّ. وَإذَا نُقِرَ طَنَّ[29]. مَنِ اتَّخَذَهُ يَا سَيِّدِي اتَّخَذَهُ أبُو إسْحَقَ بْنُ مُحَمَّدٍ الْبَصْرِيُّ وَهُوَ وَالله رَجُلٌ نَظِيفُ الأثْوَابِ[30]. بَصِيرٌ بِصَنْعَةِ الأبْوَابِ. خَفِيفُ الْيَدِ فِي الْعَمَلِ لله دَرُّ ذَلِكَ الرَّجُلِ. بِحَيَاتِي لاَ اسْتَعَنْتُ إلاَّ بِهِ عَلَى مِثْلِهِ. وَهَذِهِ الْحَلْقَةُ

---

(24) الصعداء على وزن العلماء إطلاق النفس مندفعاً من الصّدر من بين ضواغط الحزن والأسف وهو ما يعرف عند الجمهور من الناس عندنا بالتنهد وربما أبدلوا دال التنهد بالتاء فقالوا: فلان يتنهت. فلفظ "كثير" عرياناً من ثوب المبالغة في معناه أثار عند التاجر أسفاً من عدم معرفة الناس بما يصرف أهل المحلة في دورهم فتنفس له الصعداء.

(25) أراد من الطاقة ما يفهم من معناها إلى اليوم وهو ما يعبر عنه بالشباك. والطاقة الثانية الوسع والاستطاعة، أي أنه أنفق عليها ما يفوق استطاعته ويسوق إليه فاقته فهو يأتي من ورائها يحثها إليه.

(26) التعريج هو الميل والانحناء على نسب محفوظة يشكل به البنيان للزينة فيما تكون زينته به. والبركار هو البيكار آلة لتحديد الدوائر وقيسها تحفظ بها الدائرة أو القوس من تفاوت الانحناء في أجزائها.

(27) أي من كم لوح أو قطعة صنع هذا الباب يريد أن يمتحن عقله بكشف غرابة الصنعة ثم أراد أن يظهر أنها دقيقة لا يمكن للمخاطب أن يعرفها فأمره أن يعترف بجهله ويسأل من أين يكون له علم استفهاماً إنكارياً يقصد به السلب أي لا علم لي. ثم أخذ في بيان ما استفهم عنه أولاً فقال إنه من قطعة واحدة من ساج. والساج هو شجر يعظم جداً. قالوا لا ينبت إلا في أرض الهند. ويروى في البيان أنه خليط من ساج وعاج وقد ازدوجا أي ازدواج. اتخذه والله في كم قل ومن أين أعلم هو ساج قطعة لا مأروض إلخ. وقوله: "في كم" بمعنى من كم.

(28) المأروض من الخشب الذي أكلته الأرضة. والعفن الذي فسد من رطوبة أصابته فيضعف تماسك أجزائه فهو يتفتت إذا مس.

(29) إذا حرك لفتح أو إغلاق. أنّ أي كان له أنين أي صوت مستطيل في دقة كأنه أنين المريض. وإذا نقر أي قرع للاستفتاح طن أي صوت. وسمع له طنين وهذه دلائل متانته وسلامته من الأرضة والعفن.

(30) ويروى: الأسباب بدل الأثواب.

تَرَاهَا[31] ٱشْتَرَيْتُهَا فِي سُوقِ الطَّوَائِفِ مِنْ عِمْرَانَ الطَّرَائِفِيِّ بِثَلاثَةِ دَنَانِيرَ مُعِزِّيَّةٍ وَكَمْ فِيهَا يَا سَيِّدِي مِنَ الشَّبَهِ[32] فِيهَا سِتَّةُ أَرْطَالٍ وَهِيَ تَدُورُ بِلَوْلَبٍ فِي الْبَابِ[33] بِاللهِ دَوِّرْهَا. ثُمَّ ٱنْقُرْهَا وَٱبْصُرْهَا وَبِحَيَاتِي عَلَيْكَ لاَ ٱشْتَرَيْتَ الْحَلَقَ إلاَّ مِنْهُ[34] فَلَيْسَ يَبِيعُ إلاَّ الأَعْلاَقَ[35]. ثُمَّ قَرَعَ الْبَابَ وَدَخَلْنَا الدِّهْلِيزَ وَقَالَ: عَمَّرَكِ اللهُ يَا دَارُ. وَلاَ خَرَّبَكَ يَا جِدَارُ. فَمَا أَمْتَنَ حِيطَانَكِ. وَأَوْثَقَ بُنْيَانَكِ. وَأَقْوَى أَسَاسَكِ. تَأَمَّلْ بِاللهِ مَعَارِجَهَا[36] وَتَبَيَّنْ دَوَاخِلَهَا وَخَوَارِجَهَا. وَسَلْنِي: كَيْفَ حَصَّلْتُهَا. وَكَمْ مِنْ حِيلَةٍ ٱحْتَلْتُهَا. حَتَّى عَقَدْتُهَا[37]. كَانَ لِي جَار يُكَنَّى أَبَا سُلَيْمَانَ يَسْكُنُ هَذِهِ الْمَحَلَّةَ وَلَهُ مِنَ الْمَالِ مَا لاَ يَسَعُهُ الْخَزْنُ. وَمِنَ الصَّامِتِ مَا لاَ يَحْصِرُهُ الْوَزْنُ[38]. مَاتَ رَحِمَهُ اللهُ وَخَلَّفَ خَلَفاً[39] أَتْلَفَهُ بَيْنَ الْخَمْرِ وَالزَّمْرِ. وَمَزَّقَهُ بَيْنَ النَّرْدِ وَالْقَمْرِ. وَأَشْفَقْتُ أَنْ

---

(31) أراد الحلقة التي يطرق بها الباب عند الاستفتاح، ويجذب منها عند الإقفال. وسوق الطرائف كان في بغداد لبيع النفائس. والدنانير المعزية نسبة إلى المعز. وهذا كما يقال الآن في الديار الشامية لكل نقد مصريات نسبة إلى مصر. وكان المعز لدين الله حمل إلى مصر أموالاً جمة عند استيلائه عليها وعلى الشام وفرق منها في البلاد وكانت الأيام أيام قحط فشاع تداولها ونسبت الدنانير إليه فثبتت لها النسبة وإن تغيرت السكة ويروى: مغربية وهي دنانير المعز أيضاً.

(32) الشبه بالتحريك والشبه بالكسر النحاس الأصفر.

(33) اللولب الآلة من الحديد لها محور ذو دوائر فيدار إلى اليمين مثلاً فيدخل في الثقب الذي يراد إدخاله فيه فإذا أريد إخراجه أدير إلى خلاف الجهة التي أدير إليها عند إدخاله. وقد يطلق على بعض أنواعه في بعض البلاد البرغي وفي بعضها القلاووظ.

(34) الضمير إلى عمران الطرائفي.

(35) الأعلاق جمع علق بمعنى النفيس فإن كان عمران قد امتاز ببيع النفائس والتاجر قد اشترى الحلقة منه فلا بد أن تكون نفيسة.

(36) المعارج السلالم التي يصعد منها إلى أعلى الدار. ويروى بعد معارجها "ومدارجها" والمدارج هي المعارج وإنما العطف للإطناب بزيادة الألفاظ أو أراد من المدارج المسالك والمذاهب مطلقاً من عطف العام على الخاص.

(37) عقدها أي ملكها كأنه ربطها وشدها بنفسه فهي لا تنفصل عن تصرفه أو أنه سلط العقد على الدار وهو يريد البيع الذي هو واسطة التملك أي كيف عقدت بيعها.

(38) الصامت المال من الذهب والفضة ونحوهما من المعادن والجوهر في مقابلة الناطق وهي الأموال من الحيوان كالإبل والبقر والغنم ونحوها.

(39) خلف الرجل من يخلفه في ماله أي يرثه ويقوم مقامه وأكثر إطلاقه في الذرية والبنين أي ترك أولاداً أتلفوا ماله هذا في المسكرات والمطربات. وقال بين الخمر والزمر لأن النفقة ليست قاصرة على أثمان المسكر وأجرة المطرب ولكن بين ذلك شهوات تتبسط فيها النفقات بما لا تبلغ أثمان المسكر وأجر المطرب مهما ارتفعت قيمتها وغلت أسعارها. =

يَسُوقَهُ قَائِدُ الاضْطِرَارِ[40] إلَى بَيْعِ الدَّارِ. فَيَبِعَهَا فِي أَثْنَاء الضَّجَرِ[41]. أوْ يَجْعَلَهَا عُرْضَةً لِلْخَطَرِ. ثُمَّ أرَاهَا. وَقَدْ فَاتَنِي شِرَاهَا. فَأَنْقَطِعُ عَلَيْهَا حَسَرَاتٍ. إلَى يَوْمِ الْمَمَاتِ. فَعَمِدْتُ إلَى أثْوَابٍ لاَ تَنِضُّ تِجَارَتُهَا[42]. فَحَمَلْتُهَا إلَيْهِ وَعَرَضْتُهَا عَلَيْهِ. وَسَاوَمْتُهُ عَلَى أنْ يَشْتَرِيهَا نَسِيَّةً[43]. وَالْمُدْبِرُ يَحْسَبُ النَّسِيَّةَ عَطِيَّةً[44]. وَالْمُتَخَلِّفُ يَعْتَدُّهَا هَدِيَّةً. وَسَأَلْتُهُ وَثِيقَةً بَأصْلِ الْمَالِ[45] فَفَعَلَ وَعَقَدَهَا لِي. ثُمَّ تَغَافَلْتُ عَنِ اقْتِضَائِهِ[46] حَتَّى كَادَتْ حَاشِيَةُ حَالِهِ تَرِقُّ[47]. فَأَتَيْتُهُ فَاقْتَضَيْتُهُ. وَاسْتَمْهَلَنِي

= والنرد الآلة المعروفة بالطاولة يلعب بها المقامرون غالبهم سالب ومغلوبهم مسلوب. والقمر مصدر قمره إذا غلبه في القمار وخسار المقامر لا يقف عند ما يغرمه لغالبيه بل الخسار الأعظم ضياع أوقاته في المغالبة واشتغاله بطلبها عن العمل في تدبير أمواله بما ينميها ويحفظها لهذا قال بين النرد والقمر.

(40) أشفقت خفت وخشيت. وأراد من يسوقه يوصله. والاضطرار شدة الحاجة التي لا تحتمل وهي تقود الانسان إلى بيع أملاكه ليدفع بها الضرورة عن نفسه. وأراد أن يطابق بين السوق والقود لكنه أخطأ لأن السائق في المؤخر فلا يكون القائد وهو في المقدم إلا على ما أولنا.

(41) الضجر الملل وانخذال الصبر وإذا ضجر من الضيق باع الدار لمن يصادف بأي ثمن فلا يشعر صاحب القصة حتى يزيد في سومها ويأخذها. وقوله: فانقطع عليها حسرات يروى: فأتقطع.

(42) لا تنض تجارتها من قولهم ما نض بيدي منه شيء أي ما حصل. أي قصد إلى أثواب كسدت تجارتها فلا يحصل منها ربح وحملها إلى ذلك المضيع.

(43) نسية أصلها نسيئة بالهمز بعد الياء ثم سهل الهمز بقلبه ياء ثم أدغم. والنسيئة التأجيل أي سألته أن يشتريها لأجل فيكون ثمنها ديناً في ذمته.

(44) المدبر الذي أدبر عن السعادة وولاها ظهره فهو إلى الشقاء دائماً فمن كان هذا حاله تراه يستسهل الأخذ بالنسيئة ويظنه عطية لأنه ينتفع بما أخذ ولا يدفع عليه في الحال شيئاً فكأنه منحة ولا يتدبر في إدباره عاقبة الدين ولا ثقل المطالبة. والمتخلف المتأخر عن الناس في حسن الحال فهو وراءهم في راحته وثروته وجميع وسائل سعادته فهذا لتأخره عن أهل الحزم يعتد النسيئة هدية بلا ثمن.

(45) الوثيقة الصك الذي يكتبه الدائن على المدين شهادة بأن الدين في ذمته وأصل المال ثمن ما باعه من تلك الأثواب الكاسدة. وعقد له الوثيقة حررها وأمضاها والتزم بما ألزمته.

(46) الاقتضاء طلب الدائن من المدين أن يقضيه دينه ويؤديه إياه.

(47) تخيل حاله من الغنى في صورة جلباب قد تجلبب به وأنه بعد ما كان جديداً كاد يخلق ويرث وأول ما يظهر الوهن في حواشي الثوب أي أطرافه لأن المحاكة تكون بها أكثر مما تكون ببقية أجزاء الثوب خصوصاً ما يلي الأرض منها. ورقة الحاشية ورقة الحال أمثال في ضعف الثروة وقلة ذات اليد غير أنه يوجد في ألسنة بعض الناس في بعض البلاد استعمال رقة الحاشية في لين الجانب وهو لازم لضعف الحال عادة فقد يكون مأخوذاً من هذا.

فَأَنْظَرْتُهُ[48]. وَٱلْتَمَسَ غَيْرَهَا مِنَ الثِّيَابِ فَأَحْضَرْتُهُ وَسَأَلْتُهُ أَنْ يَجْعَلَ دَارَهُ رَهِينَةً لَدَيَّ. وَوَثِيقَةً فِي يَدَيَّ[49]. فَفَعَلَ ثُمَّ دَرَّجْتُهُ بِالْمُعَامَلاَتِ إِلَى بَيْعِهَا حَتَّى حَصَلَتْ لِي بِجدّ صَاعِدٍ[50]. وَبَخْتٍ مُسَاعِدٍ وَقُوَّةٍ سَاعِدٍ. وَرُبَّ سَاعٍ لِقَاعِدٍ[51]. وَأَنَا بِحَمْدِ الله مَجْدُودٌ. فِي مِثْلِ هَذِهِ الأَحْوَالِ مَحْمُودٌ[52]. وَحَسْبُكَ يَا مَوْلاَيَ أَنِّي كُنْتُ مُنْذُ لَيَالٍ نَائِماً فِي الْبَيْتِ مَعَ مَنْ فِيهِ إِذْ قُرِعَ عَلَيْنَا الْبَابُ. فَقُلْتُ: مَنِ الطَّارِقُ الْمُنْتَابُ[53]. فَإِذَا ٱمْرَأَةٌ مَعَهَا عِقدُ لآلٍ[54]. فِي جِلْدَةِ مَاءٍ وَرِقَّةِ آلٍ[55]. تَعْرُضُهُ لِلْبَيْعِ. فَأَخَذْتُهُ مِنْهَا إِخْذَةَ خَلْسٍ[56]. وَٱشْتَرَيْتُهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ. وَسَيَكُونُ لَهُ نَفْعٌ ظَاهِرٌ. وَرِبْحٌ وَافِرٌ. بِعَوْنِ الله وَدَوْلَتِكَ[57]. وَإِنَّمَا حَدَّثْتُكَ بِهَذَا الْحَدِيثِ لِتَعْلَمَ سَعَادَةَ جَدِّي فِي التِّجَارَةِ. وَالسَّعَادَةُ تُنبِطُ الْمَاءَ مِنَ الْحِجَارَةِ[58]. الله أَكْبَرُ لاَ يُنْبِئُكَ أَصْدَقُ مِنْ نَفْسِكَ. وَلاَ

---

(48) أنظره أخّره حتى ينظر كيف يقضيها.

(49) الوثيقة هنا بمعنى أن تكون به الثقة في قضاء دينه استعملها بالمعنى الأعم أي ما يستوثق به أياً كان. والسياق يعين المراد.

(50) أي بحظ صاعد بي على مراقي السعادة. والبخت معاونة القدر لا كسب للإنسان فيها. وقوله وقوة ساعد إشارة إلى أنه لم ينلها بمحض المعونة البختية بل كان له فيها سعي بحيلته فهو كمن حصلها بقوة ساعده وعمل يديه.

(51) رب ساع لقاعد من كلام أمير المؤمنين علي بن أبي طالب رضي الله عنه في تهوين الدنيا أي قد يسعى المرء في كسب ولا ينتفع به هو وإنما يتركه فينتفع به قاعد لم يكسبه بسعيه. وموضع سوقه في القصة حال رب الدار أبي سليمان فإنه سعى وعمر وبنى وشيّد فكانت ثمرة سعيه للقاعد الذي لم يبن ولم يعمر ولكنه انتفع بسكن الدار والتمتع بالراحة فيها وهو صاحب القصة فأما سعيه في امتلاكها فليس شيء لقلة الخسارة فيه.

(52) المجدود العظيم الحظ.

(53) المنتاب الذي يأتي القوم مرة بعد أخرى كأنه جعل إتيانه نوباً. ثم شاع فيمن يأتي وقت لا يأتي الناس فكأنه لم يطرق بابك إلا بعد ما طرق أبواباً فرد فانتهت نوبة الطرق إلى بابك.

(54) لآل جمع لؤلؤ أو لؤلؤة.

(55) في جلدة ماء أي أن هذه اللآلي في صفائها كأنها في جلدة من الماء فظاهره أشبه بجلد من ماء. والآل السراب وهو يبدو للنظر كأنه ماء وليس بماء فهو وصل من الرقة إلى حد العدم.

(56) أخذ العقد بثمن بخس زهيد فلا يعد ثمناً لهذا العقد فكأنه أخذه اختلاساً ومخاتلة.

(57) دولتك معطوف على عون الله. وأراد من دولته قوة معونته بشهره والرواية عنه حتى تتوجه إليه رغبات الراغبين.

(58) تنبط الماء تستنبعه منها والحجارة في يبسها وصلابتها ليست مظنة الماء ومن ساعده البخت تراه يكسب من حيث لا مظنة للكسب.

أقْرَبُ مِنْ أمْسِكَ[59]. اشْتَرَيْتُ هَذَا الْحَصِيرَ فِي الْمُنَادَاةِ. وَقَدْ أُخْرِجَ مِنْ دُورِ آلِ الْفُرَاتِ[60]. وَقْتَ الْمُصَادَرَاتِ وَزَمَنَ الْغَارَاتِ[61]. وَكُنْتُ أطْلُبُ مِثْلَهُ مُنْذُ الزَّمَنِ الأطْوَلِ فَلاَ أجِدُ. وَالدَّهْرُ حُبْلَى لَيْسَ يُدْرَى مَا يَلِدُ[62]. ثُمَّ اتَّفَقَ أنِّي حَضَرْتُ بَابَ الطَّاقِ[63]. وَهَذَا يُعْرَضُ فِي الأسْوَاقِ. فَوَزَنْتُ فِيهِ كَذَا وَكَذَا دِيناراً. تَأمَّلْ باللهِ دِقَّتَهُ وَلِينَهُ وَصَنْعَتَهُ وَلَوْنَهُ فَهُوَ عَظِيمُ الْقَدْرِ. لاَ يَقَعُ مِثْلُهُ إلاَّ فِي النَّدْرِ[64]. وَإنْ كُنْتَ سَمِعْتَ بِأبِي عِمْرَانَ الْحَصِيرِي فَهْوَ عَمَلُهُ وَلَهُ ابْنٌ يَخْلُفُهُ الآنَ فِي حَانُوتِهِ لاَ يُوجَدُ أعْلاَقُ الْحُصُرِ إلاَّ عِنْدَهُ[65] فَبِحَيَاتِي لاَ اشْتَرَيْتَ الْحُصُرَ إلاَّ مِنْ دُكَّانِهِ. فَالْمُؤْمِنُ نَاصِحٌ لإخْوَانِهِ. لاَ سِيَّمَا مَنْ تَحَرَّمَ بِخُوَانِهِ[66]. وَنَعُودُ إلَى حَدِيثِ الْمَضِيرَةِ. فَقَدْ

(59) أما أن الإنسان لا يصدقه في الخبر مثل نفسه فظاهر لأن نفسه هي المدرك منه ولا تكذب فيما وصل إليها إذا رددته في ذكرها. وأما المدرك منه ولا تكذب فيما وصل إليها إذا رددته في ذكرها. وأما أنه لا ينبئه أقرب من أمسه فلأن المدركات الماضية تضعف صورها من المخيلة فكلما امتد عليها الزمان تضعف القوة الذاكرة في استحضارها حتى تنسى وأقرب ماض من أيامك الأمس فما أدركت فيه باق في الذاكرة على قوة تشخصه فهو أقرب المخبرين إليك يمثل لك حكاية الأمر كأنه حاضر لديك.

(60) آل الفرات علي بن محمد بن موسى بن الحسن ابن الفرات وأخوه أبو العباس أحمد بن محمد ابن الفرات وأخوهما أبو الخطاب جعفر بن محمد كان أولهم وزيراً للمقتدر بالله بن المعتضد العباس ثم نكبه وصادره على جميع أمواله في سنة 312 من الهجرة فيشير صاحب القصة إلى ما أصاب آل الفرات في نكبتهم.

(61) الغارة يصحبها في الأغلب سلب ونهب حتى عد من لوازمها فلهذا تطلق ويراد منها الانتهاب وأخذ الأموال بالقهر بدون سبب شرعي من الأسباب المعروفة عقوداً كانت أو غيرها. فهو يريد من الغارات ما أراده من المصادرات وقوله: فلا أجد يروى: فلم أجد.

(62) شبه الدهر بالحبلى فإن فيه خفايا حوادث لا يعرف نوعها ولا مقدار أثرها حتى يأتي بها. وإن أحشاء الحبلى تكن من الجنين ما لا يعرف أذكر هو أم أنثى وحي هو أم ميت وذكي هو أم خبيث ولا ما وراء ذلك من صفات كثيرة حتى يبرز. وكما لا بد من ظهور ما أكنت أحشاء الحبلى كذلك لا بد من تصريح الزمان بما يضمر. وقوى التشبيه بقوله: ليس يدرى ما يلد. وضرب هذه القضية مثلاً لما كان يخفيه الزمان عليه من وجود حصير مثل الذي وجده. ثم أعثره عليه بما حدث من مصادرات آل الفرات.

(63) من أبواب بغداد.

(64) الندر مصدر ندر الشيء يندر ندراً وندوراً إذا قل وجوده.

(65) الأعلاق النفائس كما قدمنا.

(66) الخوان ما يوضع عليه الطعام كما تقدم. وتحرم أي تمنع يقال: تحرم من فلان بذمة أو عهد =

حَانَ وَقْتُ الظَّهِيرَةِ. يَا غُلاَمُ الطَّسْتَ وَالْمَاءَ. فَقُلْتُ: الله أَكْبَرُ رُبَّمَا قَرُبَ الْفَرَجُ. وَسَهُلَ المَخْرَجُ. وَتَقَدَّمَ الْغُلاَمُ. فَقَالَ: تَرَى هَذَا الْغُلاَمَ. إنَّهُ رُومِيُّ الأَصْلِ عِرَاقِيُّ النَّشْءِ. تَقَدَّمْ يَا غُلاَمُ وَٱحْسِرْ عَنْ رَأْسِكَ[67]. وَشَمِّرْ عَنْ سَاقِكَ. وَٱنْضُ عَنْ ذِرَاعِكَ[68] وَٱفْتَرَّ عَنْ أَسْنَانِكَ. وَأَقْبِلْ وَأَدْبِرْ. فَفَعَلَ الْغُلاَمُ ذَلِكَ. وَقَالَ التَّاجِرُ. بِالله مَنِ ٱشْتَرَاهُ. ٱشْتَرَاهُ وَالله أَبُو الْعَبَّاسِ. مِنَ النَّخَّاسِ[69]. ضَعِ الطَّسْتَ. وَهَاتِ الإبْرِيقَ. فَوَضَعَهُ الْغُلاَمُ وَأَخَذَهُ التَّاجِرُ[70] وَقَلَّبَهُ وَأَدَارَ فِيهِ النَّظَرَ ثُمَّ نَقَرَهُ. فَقَالَ: ٱنْظُرْ إِلَى هَذَا الشَّبَهِ[71] كَأَنَّهُ جُذْوَةُ اللَّهَبِ[72]. أَوْ قِطْعَةٌ مِنَ ٱلذَّهَبِ. شَبَهُ الشَّامِ. وَصَنْعَةُ الْعِرَاقِ[73]. لَيْسَ مِنْ خُلْقَانِ الأَعْلاَقِ[74]. قَدْ عَرَفَ دُورَ الْمُلُوكِ وَدَارَهَا[75]. تَأَمَّلْ حُسْنَهُ وَسَلْنِي: مَتَى ٱشْتَرَيْتَهُ. ٱشْتَرَيْتُهُ وَالله عَامَ الْمَجَاعَةِ[76]. وَٱدَّخَرْتُهُ لِهَذِهِ السَّاعَةِ. يَا غُلاَمُ الإبْرِيقَ[77]. فَقَدَّمَهُ. وَأَخَذَهُ التَّاجِرُ فَقَلَّبَهُ. ثُمَّ قَالَ: وَأُنْبُوبُهُ مِنْهُ[78]. لاَ يَصْلُحُ هَذَا الإبرِيقُ إلاَّ لِهَذَا الطَّسْتِ. وَلاَ يَصْلُحُ هَذَا الطَّسْتُ إلاَّ مَعَ

= أو جوار إذا صار في حمايته. وأبو الفتح سيأكل على مائدة التاجر فيكون في حرمه وحمايته لذلك ولهذا يجب عليه أن ينصحه في شراء الحصير أن لا يكون إلا من دان ابن صاحبه.

(67) حسر عن رأسه كشف عنها.

(68) أي انزع ثوبك عن ذراعك. وافتر أي تبسم لتكشف عن أسنانك. وقوله "وأقبل وأدبر" يروى فيه: وأقبل ببدرك وأدبر بربلك. وبدره وجهه وربله ما عظم من مؤخره.

(69) النخاس بائع العبيد يتجر فيها.

(70) الضمير في أخذه للإبريق أي أخذ التاجر الإبريق وقلبه. وأدار نظره فيه أي قلبه ليحيط بجوانبه يروى: فقلبه ونقره وأجال فيه نظره.

(71) الشبه كما تقدم النحاس الأصفر.

(72) الجذوة مثلثة الجيم القبسة من النار والقطعة من الجمر.

(73) شبه الشام نحاسه وكان مشهوراً بالجودة وصفاء اللون.

(74) الأعلاق النفائس. وخلقانها جمع خلق بمعنى البالي الرثيث فهو علق وليس ببال ولا رثيث فان.

(75) فاعل عرف ضمير الإبريق أي أنه كان يستعمل في دار بعض الملوك. ودارها فعل وفاعله ضمير الإبريق أيضاً ومفعوله ضمير دور الملوك أي أن هذا الإبريق طاف في دور الملوك داراً بعد دار يتنافسون فيه لنفاسته فينتقل من يد ملك إلى يد آخر. وقوله فيما بعد "تأمل حسنه" يروى بدله: "احزر بالله وزنه وتأمل حسنه ومتنه".

(76) يريد أن مالكه كان حريصاً عليه ولا يبيعه لولا أن العام كان عام مجاعة. والاضطرار للقوت هو الذي دعا إلى بيعه.

(77) الإبريق مفعول المحذوف أي هات الإبريق أو قدم الإبريق.

(78) مزية أخرى من مزايا الإبريق وهو أن أنبوبه الذي ينزل منه الماء هو منه أي ليس قطعة أخرى =

هَذَا الدَّسْتِ[79]. وَلاَ يَحْسُنُ هَذَا الدَّسْتُ إلاَّ فِي هَذَا الْبَيْتِ. وَلاَ يَجْمُلُ هَذَا الْبَيْتُ إلاَّ مَعَ هَذَا الضَّيْفِ. أَرْسِلِ الْمَاءَ يَا غُلاَمُ[80]. فَقَدْ حَانَ وَقْتُ الطَّعَامِ. بِاللهِ تَرَى هَذَا الْمَاءَ مَا أَصْفَاهُ أَزْرَقُ كَعَيْنِ السِّنَّوْرِ[81]. وَصَافٍ كَقَضِيبِ البِلَّوْرِ. ٱسْتُقِيَ مِنَ الْفُرَاتِ[82]. وَٱسْتُعْمِلَ بَعْدَ الْبَيَاتِ. فَجَاءَ كَلِسَانِ الشَّمْعَةِ. فِي صَفَاءِ الدَّمْعَةِ[83]. وَلَيْسَ الشَّأنُ فِي السَّقَّاءِ. الشَّأنُ فِي الإِنَاءِ[84]. لاَ يَدُلُّكَ عَلَى نَظَافَةِ أَسْبَابِهِ. أَصْدَقُ مِنْ نَظَافَةِ شَرَابِهِ[85]. وَهَذَا الْمِنْدِيلُ سَلْنِي عَنْ قِصَّتِهِ. فَهْوَ نَسْجُ جُرْجَانَ. وَعَمَلُ أَرَّجَانَ[86]. وَقَعَ إلَيَّ فَٱشْتَرَيْتُهُ فَٱتَّخَذَتْ ٱمْرَأَتِي بَعْضَهُ سَرَاوِيلاً. وَٱتَّخَذْتُ بَعْضَهُ مِنْدِيلاً. دَخَلَ فِي سَرَاوِيلِهَا عِشْرُونَ ذِرَاعاً. وَٱنْتَزَعْتُ مِنْ يَدِهَا هَذَا الْقَدْرَ ٱنْتِزَاعاً.

= تلتحم به ولا يكون ذلك إلا من حذق صانعه وفيه متانة الإبريق وأنه لا يهن منه جزء قبل جزء وأول ما يعرض الخلل عادة في الأنبوب فإذا كان منه فكله في جودة واحدة.

(79) أراد من الدست أشرف مجلس في البيت بما فيه من فرش ووسائد.

(80) هذا أوان أمره بصب الماء من الابريق ليغسل أبو الفتح يده قبل الطعام.

(81) السنور هو الذي يسمى الهر ويسمى القط.

(82) استقي أي أخذ الماء بالاستقاء لأن الماء يؤخذ عادة للسقيا فتوسع في الاستعمال وعد كل أخذ منه استقاء. والفرات بعيد عن بغداد بمسافة طويلة ولا يجاورها إلا دجلة فكان لهذا التاجر عناية باختيار المياه حتى أنه ليبعث السفار لاستقائه من الفرات. وزاد في صفائه أنه استعمل بعد البيات أي بعد ما بات عنده ليلة فإن كان فيه عكر رسب وخلص الماء منه.

(83) لسان الشمعة مصباحها المضيء منها وشبهه باللسان لقربه منه في شكله. ودمعة العين يضرب بها المثل في الصفاء.

(84) أي شأن صفاء الماء ونقاوته ليس من براعة السقاء الذي يحمل الماء واختياره لمواضع الاستقاء بل ذلك منشأه من الإناء وهو عود إلى مدح الإبريق. ويروى: وليس الشأن في الماء لكن الشأن في السقاء. يريد أن جنس الماء في نفسه وهو ماء الفرات ليس له شأن في الصفاء ولكن الشأن في السقاء الذي يختار مواضع الاستقاء فهو ينتقي أصفاها. وهذه الرواية بعكس المتقدمة أشبه.

(85) إذا كان الشراب من الماء صافياً نظيفاً دل ذلك على نظافة أسباب الماء وهي الأدوات التي فيها حمل وفيها اختزن. ويروى "إلا نظافة أثوابه" وهو يؤيد الرواية الثانية فهو يمدح السقاء الذي يحمل ماءه لبيته.

(86) عمل أرجان أي أنه بعد ما نسج في جرجان وهي البلدة التي اشتهر نساجها في جودة النسج وإتقانه حبكوه وطرفوه في أرجان وهي شهيرة أيضاً في مثل هذه الصنعة. وإلا فبين جرجان وأرجان مسيرة الليالي والأيام الطوال. فأرجان في آخر حدود فارس من ناحية خوزستان فيما يلي شرق العراق العربي. وجرجان بين طبرستان وخراسان وهي فيما يقرب من أواخر إيران الآن وقلب بلاد فارس الأولى على القرب من بلاد أفغانستان.

وَأَسْلَمْتُهُ إِلَى الْمُطَرِّزِ حَتَّى صَنَعَهُ كَمَا تَرَاهُ وَطَرَّزَه[87]. ثُمَّ رَدَدْتُهُ مِنَ السُّوقِ. وَخَزَنْتُهُ فِي الصُّنْدُوقِ. وَادَّخَرْتُهُ لِلظِّرَافِ[88]. مِنَ الأَضْيَافِ. لَمْ تُذِلْهُ عَرَبُ الْعَامَّةِ بِأَيْدِيهَا[89]. وَلاَ النِّسَاءُ لِمَآقِيهَا. فَلِكُلِّ عِلْقٍ يَوْمٌ[90]. وَلِكُلِّ آلَةٍ قَوْمٌ. يَا غُلاَمُ الْخُوَانَ. فَقَدْ طَالَ الزَّمَانُ. وَالْقِصَاعَ. فَقَدْ طَالَ الْمَصَاعُ[91]. وَالطَّعَامَ. فَقَدْ كَثُرَ الْكَلامُ. فَأَتَى الْغُلاَمُ بِالْخُوَانِ. وَقَلَبَهُ التَّاجِرُ عَلَى الْمكَانِ. وَنَقَرَهُ بِالْبَنَانِ[92]. وَعجَمَهُ بِالأَسْنَانِ. وَقَالَ: عَمَّرَ الله بَغْدَادَ فَمَا أَجْوَدَ مَتَاعَهَا. وَأَظْرَفَ صُنَّاعَهَا. تَأَمَّلْ بِالله هَذَا الْخُوَانَ. وَانْظُرْ إِلَى عَرْضِ مَتْنِهِ[93]. وَخِفَّةِ وَزْنِهِ. وَصَلاَبَةِ عُودِهِ وَحُسْنِ شَكْلِهِ. فَقُلْتُ: هَذَا الشَّكْلُ. فَمَتَى الأَكْلُ. فَقَالَ: الآنَ. عَجِّلْ يَا غُلاَمُ الطَّعَامَ. لَكِنَّ

---

(87) التطريز في معناه المعروف إلى اليوم وهو رقم الثوب وتوشيته بأعلامه وأغلب ما يكون في الأطراف.

(88) الظراف جمع ظريف وهو هنا الحسن الهيئة والزي النظيف الثوب والبدن.

(89) أي أنه بعد ما رده من السوق عندما تم تطريزه خزنه في الصندوق وأعده للأضياف الظراف ولم يبتذله للاستعمال حتى تمتهنه أيدي العرب من العامة. فاستعمل الإذلال وأراد به الامتهان بكثرة المسح في الأيدي الغليظة كأيدي العرب من العامة فإنهم على ما في أيديهم من الخشونة لا يبالون بالنظافة فلا تخلو من الوسخ غالباً فتصيب المنديل بما يذهب برونقه ويزيل من جدته. ويروى: لم تذله العامة. بدون كلمة العرب. والنساء عطف على العرب أو العامة على الرواية الأخرى. وأعاد لا للتنبيه على عين المعطوف عليه من التصريح بحكمه في الارتباط بالفعل أي ولم تذله النساء بمآقيها والمآقي جمع ماق أو مؤق وهو طرف العين مما يلي الأنف. وقد جرت عادة المرأة إذا اكتحلت أن تمسح مؤق عينها بطرف المنديل لتخفيف الكحل حتى يبقى ما حسن منه مع التوقي من بقاء ما يقذي الحدقة وأثر ذلك في المنديل ليس بأقل من أثر الأدران التي تصيبه من أيدي العرب.

(90) تقدم أن العلق النفيس. فلكل نفيس يوم يستعمل هو فيه ولا يليق ابتذال النفائس في جميع الأيام ولا استعمال الواحد حيث ينبغي استعمال الآخر دون غيره فيوم هذا المنديل يوم حضور مثل هذا الضيف الجليل. ثم إن لكل قوم آلة تليق لاستعمالهم وهذا الضيف العزيز لا يليق به إلا هذا المنديل وما يماثله.

(91) المصاع فعال من ماصع القوم مماصعة ومصاعاً تجالدوا وتقاتلوا كأنه أحس بأن إطالته في وصف زوجته وما بعدها مجالدة لضيفه ويشبه أن يكون مقاتلة لثقل الأمر عليه مع احتراق أحشائه بالجوع.

(92) البنان أطراف الأصابع. وعجمه أي اختبره بأسنانه عضاً.

(93) المتن الظهر وأراد من متنه سطحه وما اتسع منه مما يوضع عليه الأكل. والخوان يعرف عند العامة اليوم بالطاولة أو الطرابيزة فظهرها أعلاها الذي يوضع عليه الطعام.

الخُوَانَ قَوَائِمُهُ مِنْهُ[94]. قَالَ أَبُو الْفَتْحِ: فَجَاشَتْ نَفْسِي[95] وَقُلْتُ: قَدْ بَقِيَ الْخَبْزُ وَآلاَتُهُ[96]. وَالْخُبْزُ وَصِفَاتُهُ. وَالْحِنْطَةُ مِنْ أَيْنَ ٱشْتُرِيَتْ أَصْلاً[97]. وَكَيْفَ ٱكْتَرَى لَهَا حَمْلاً. وَفِي أَيِّ رَحًى طَحَنَ. وَإِجَّانَةٍ عَجَنَ[98]. وَأَيَّ تَنُّورٍ سَجَرَ[99]. وَخَبَّازٍ ٱسْتَأْجَرَ. وَبَقِيَ الْحَطَبُ مِنْ أَيْنَ ٱحْتُطِبَ. وَمَتَى جُلِبَ وَكَيْفَ صُفِّفَ حَتَّى جُفِّفَ. وَحُبِسَ حَتَّى يَبِسَ. وَبَقِيَ الْخَبَّازُ وَوَصْفُهُ وَالتِّلْمِيذُ وَنَعْتُهُ[100]. وَالدَّقِيقُ وَمَدْحُهُ. وَالْخَمِيرُ وَشَرْحُهُ. وَالْمِلْحُ وَمَلاَحَتُهُ. وَبَقِيَتِ السُّكُرُّجَاتُ مَنِ ٱتَّخَذَهَا[101] وَكَيْفَ ٱنْتَقَذَهَا[102]. وَمَنِ ٱسْتَعْمَلَهَا. وَمَنْ عَمِلَهَا. وَٱلْخَلُّ كَيْفَ ٱنْتُقِيَ عِنَبُهُ. أَوِ ٱشْتُرِيَ رُطَبُهُ. وَكَيْفَ صُهْرِجَتْ مِعْصَرَتُهُ[103] وَٱسْتُخْلِصَ لُبُّهُ[104] وَكَيْفَ قُيِّرَ

---

(94) يريد أن يبين أن ظهر الخوان وقوائمه من قطعة واحدة وهي مزية من مزاياه.

(95) جاشت هاجت وغلت غضباً. ويروى: فحاسبت نفسي. فإن كان قوله "وقلت" بياناً للجملة قبله كانت هذه الرواية هي الصحيحة. ويصح أن يكون قوله "وقلت" ابتداء لبيان ما أوجب الجَيَشان فالرواية الأولى أيضاً في صحتها.

(96) الخبز بالفتح مصدر خبز يخبز والخبز الثاني بالضم هو المخبوز. ويروى: قد بقي الخبز وصفاته والخباز وآلاته. والأولى أصح لأن الخباز يأتي ذكره بعد فيتكرر.

(97) أصلاً تمييز من ضمير اشتريت أي أين أشتري أصلها وهو الحب. وحملاً مفعول لاكترى. والمكترى في الحقيقة الحامل لكنه أوقع الاكتراء على الحمل لأنه المقصود به.

(98) الإجانة المركن وهو إناء يغسل فيه ويعجن وتقضى به حاجات كثيرة من شبه ذلك.

(99) سجر التنور ملأه وقوداً وأحماه.

(100) أراد تلميذ الخباز. ويروى: قبل قوله وبقي الخباز "وبقي من شقه وكيف قضينا حقه" أي شق الحطب وكسره ليصلح للوقود وكيف قضى حقه من الأجرة على ذلك.

(101) السكرجات الصحاف التي توضع فيها ألوان الطعام. واتخذها صنعها. ويقال: اتخذت إبريقاً من النحاس مثلاً أي صنعته منه.

(102) انتقذها بالقاف أي استخلصها بالشراء من يد صانعها أو بائعها. ففاعل انتقذ ضمير صاحب القصة بخلاف فاعل اتخذ فإنه ضمير من. ومن استعملها أي استعمل نوعها أي أن نوع هذه الصحاف يستعمله أي طبقة من الناس الأعالي منهم أو الأداني أو الملوك أو الصعاليك. ومن عملها أي طبقة من الصناع تصنعها. فمن اتخذها يريد منه الشخص. ومن عملها يريد منه الطائفة. ويروى: انتفذها بالفاء ولا معنى لها. ويروى: أنفذها أي أرسلها إليه بعد صنعتها.

(103) صهرجت طليت بالصاروخ وهو النورة وأخلاطها. وأراد من المعصرة ما يوضع فيه العنب أو الرطب للعصير. ثم يدار عليه حجر العصر. والحوض الذي يسيل إليه العصير.

(104) أراد من اللب النوى في الرطب وما يشبهه في العنب أي كيف نقي من لبه. وقد يراد من اللب الخلاصة والضمير للخل أي كيف استخلص أجوده من رديئه.

حَبُّهُ[105]. وَكَمْ يُسَاوِي دَنُّهُ. وَبَقِيَ ٱلْبَقْلُ كَيْفَ ٱحْتِيلَ لَهُ حَتَّى قُطِفَ. وَفِي أَيِّ مَبْقَلَةٍ رُصِفَ[106]. وَكَيْفَ تُؤُنِّقَ حَتَّى نُظِّفَ[107]. وَبَقِيَتِ الْمَضِيرَةُ كَيْفَ ٱشْتُرِيَ لَحْمُهَا. وَوُفِّيَ شَحْمُهَا. وَنُصِبَتْ قِدْرُهَا. وَأُجِّجَتْ نَارُهَا[108]. وَدُقَّتْ أَبْزَارُهَا. حَتَّى أُجِيدَ طَبْخُهَا وَعُقِّدَ مَرَقُهَا[109]. وَهَذَا خَطْبٌ يَطُمُّ[110]. وَأَمْرٌ لاَ يَتُمُّ. فَقُمْتُ. فَقَالَ: أَيْنَ تُرِيدُ. فَقُلْتُ: حَاجَةً أَقْضِيهَا. فَقَالَ: يَا مَوْلاَيَ تُرِيدُ كَنِيفاً يُزْرِي بِرَبِيعِيِّ الأَمِيرِ. وَخَرِيفِيِّ الْوَزِيرِ[111]. قَدْ جُصِّصَ أَعْلاَهُ وَصُهْرِجَ أَسْفَلُهُ وَسُطِّحَ سَقْفُهُ[112] وَفُرِشَتْ بِالْمَرْمَرِ أَرْضُهُ. يَزِلُّ عَنْ حَائِطِهِ الذَّرُّ فَلاَ يَعْلَقُ[113]. وَيَمْشِي عَلَى أَرْضِهِ الذُّبَابُ فَيَزْلَقُ. عَلَيْهِ بَابٌ غِيرَانُهُ مِنْ خَلِيطَيْ سَاجٍ وَعَاجٍ[114]. مُزْدَوِجَيْنِ أَحْسَنَ ٱزْدِوَاجٍ. يَتَمَنَّى الضَّيْفُ أَنْ يَأْكُلَ فِيهِ. فَقُلْتُ: كُلْ أَنْتَ مِنْ هَذَا الْجِرَابِ. لَمْ يَكُنْ ٱلْكَنِيفُ فِي الْحِسَابِ. وَخَرَجْتُ نَحْوَ الْبَابِ. وَأَسْرَعْتُ فِي الذَّهَابِ. وَجَعَلْتُ أَعْدُو وَهُوَ

---

(105) الحب الخابية أو الجرة الكبيرة. وقُيّر مبني للمجهول كغير أي طلي بالقار وهو القطران. والدن الخابية أيضاً. أراد أنه لا بد من الكلام في كم تساوي الخابية بعد الكلام في كيف قُيّرت إلا أنه أعادها بلفظ آخر صريح لأن المقام للإطناب.

(106) المبقلة ما يوضع فيه البقل. ورصف أي ضم بعضه إلى بعض.

(107) أي كيف جرى التأنق والدقة في العمل حتى نظف ذلك البقل من الأتربة التي لا يخلو منها وهو في منبته. وقوله في الحديث عن المضيرة (ووفي شحمها) يروى (ووفر شحماً) والتوفير التكثير.

(108) أججت النار أشعلت وأضرمت.

(109) عقد المرق تعقيداً إذا أغلاه حتى غلظ.

(110) الخطب الأمر الجسيم. ويطم أي يعظم ويتفاقم.

(111) ربيعي الأمير ما يتخذه من المساكن في الخلوات أيام الربيع ومثله يتأنق فيه لأنه يبنى لترويح النفس وإنعاشها. فكيف صاحب القصة يزري ويتنقص بحسنه ونظافته قصر الأمير المختص بإقامته أيام الربيع. ومثله خريفي الوزير.

(112) جصص طلي بالجص وهو الجير. وصُهرج طلي بالصاروج كما تقدم قبل أسطر. وسطح أي سوي سقفه.

(113) الذر صغار النمل. ويزل عن حائطه يزلق عنه لشدة ملاسته ومثله ما يزلق الذباب إذا مشى على أرضه.

(114) الغيران جمع غار أصله الأخدود بين اللحيين من الفم استعمله في الفواصل بين ألواح الباب. ثم قال: إن هذه المفاصل من ساج وهو خشب شجر عظيم قالوا إنه لا ينبت إلا في بلاد الهند وعاج وهو عظم سن الفيل. يريد أن الباب من خشب الساج وأنه ركب العاج في فواصله للزينة فكانت تلك المفاصل من خليطين وهما الساج والعاج. وقد ازدوجا واصطحبا بحسن التأليف أحسن ازدواج.

يَتْبَعُنِي وَيَصِيحُ يَا أَبَا الْفَتْحِ الْمَضِيرَةَ. وَظَنَّ الصِّبْيَانُ أَنَّ الْمَضِيرَةَ لَقَبٌ لِي فَصَاحُوا صِيَاحَهُ فَرَمَيْتُ أَحَدَهُمْ بِحَجَر مِنْ فَرْطِ الضَّجَرِ. فَلَقِيَ رَجُلٌ الْحَجَرَ بِعِمَامَتِهِ. فَغَاصَ فِي هَامَتِهِ[115]. فَأُخِذْتُ مِنَ النِّعَالِ بِمَا قَدُمَ وَحَدُثَ. وَمِنَ الصَّفْعِ بِمَا طَابَ وَخَبُثَ. وَحُشِرْتُ إِلَى الْحَبْسِ. فَأَقَمْتُ عَامَيْنِ فِي ذَلِكَ النَّحْسِ. فَنَذَرْتُ أَنْ لاَ آكُلَ مَضِيرَةً مَا عِشْتُ. فَهَلْ أَنَا فِي ذَا يَا آلَ هَمَذَانَ ظَالِمٌ. قَالَ عِيسَى بْنُ هِشَام: فَقَبِلْنَا عُذْرَهُ. وَنَذَرْنَا نَذْرَهُ[116]. وَقُلْنَا قَدِيماً جَنَتِ الْمَضِيرَةُ عَلَى الأَحْرَارِ[117]. وَقَدَّمَتِ الأَرَاذِلَ عَلَى الأَخْيَارِ.

(115) دخل الحجر في هامة الرجل أي رأسه فهاج القوم على أبي الفتح لشجه أحد رجالهم فأخذوه بنعالهم القديم منها والحديث وأنالوه من الصفع بالطيب منه والخبيث أي الخفيف والثقيل والمؤلم منه وغير المؤلم.

(116) نذروا أن لا يأكلوا مَضِيرة كما نذر.

(117) لما كانت المَضِيرة سبب الدعوة إلى بيت التاجر وإجابة الدعوة جرت إلى حكاية الرجل حال زوجته وما بعدها وذلك أدى إلى حجز أبي الفتح وفراره مما عساه يزيد في إملاله وانطلاق الرجل خلفه ينادي بالمَضِيرة ومشايعة الصبيان له في الصياح وغيظ أبي الفتح ورميه الحجارة على الصائحين العادين خلفه وشجه أحد الرجال وتحريك ذلك لهم على ضربه وصفعه ثم حبسه فقد كانت المَضِيرة هي السبب في هذا النحس الذي أصابه. ومن تسبب لك في مصيبة فقد جنى عليك فكأن المَضِيرة هي التي جنت عليه لا أولئك الضاربون والحابسون فلهذا نسب الجناية إليها. والأحرار أبو الفتح وأمثاله ولم يسمع بجنايتها إلا على أبي الفتح لكن جنايتها عليه وحده جناية على الأحرار كلهم لأن الحر يألم بألم الحر. والأراذل الذين بدأوا بإساءته والصياح عليه لم ينتصف منهم ولكنهم انتقموا منه. ويروى بدل "الأراذل" الأنذال.

فهرس المصطلحات

فهرس الأعلام

المحتوى

الأعمال الجماعية:

الإشراف:

- دراسات في الشعرية: الشابي أنموذجًا، 1988.
- أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، 1998.
- مقالات في تحليل الخطاب، 2008.

الاشتراك:

التأليف:

- النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص، 1988.

الأعمال المترجمة:

- معجم تحليل الخطاب، 2008 (نال جائزة خادم الحرمين الشريفين العالمية في الترجمة).
- المعجم الموسوعي الجديد في علوم اللغة، 2010 (نال جائزة سنغور — ابن خلدون).



الوَجه والقَفا

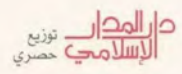
في تلازم التُّراث والحداثة

هذا النَّصُّ هو أحبُّ نصوص صاحبه إليه لما فيه من دلالة رمزيَّة عميقة على صغر حجمه، ولما يُبين عنه من عقيدة راسخة تطالعك من عنوانه. أمَّا دلالته الرَّمزيَّة فلأنَّه في الأصل درسانِ أَلقى أوَّلهما، وموضوعُهُ جنسٌ أدبيٌّ لا يكاد يوجَدُ على هذه الهيأة إلَّا في الأدب العربيِّ، على طلبة التَّبريز في فرنسا عندما كان أستاذًا زائرًا بجامعاتها، وألقى ثانيهما، وهو في الأسلوبيَّة الغربيَّة، على طلبة الدراسات العربيَّة بالجامعة التّونسيَّة. من هذا التبادل، والوسيطُ واحدٌ، نشأت العقيدة التي استعار صاحب الكتاب للتَّعبير عنها طريقة اللسانيِّينَ في التَّعبير عن التلازم القائم بين الدَّالِّ والمدلول عندما شبَّهوا استحالة فكِّ الارتباط بينهما بوجه الورقة وقفاها، هكذا التلازم بين التُّراث والحداثة في عقيدة صاحب الكتاب: بُعْدانِ لا غنًى لأحدهما عن الآخر في بناء الكيان والاندماج في العصر.

موضوع الكتاب **فكر بلاغي**

ISBN 978-9959-29-516-3





موقعنا على الإنترنت
www.oeabooks.com